

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU CYBERFÉMINISME JUSQU'À L'ART BIOTECH,
LE CORPS DE LA FEMME REPENSÉ PAR LES BIOTECHNOLOGIES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
AUDREY LABRIE

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais, en premier lieu, remercier ma directrice de maîtrise, Thérèse Saint-Gelais, pour son sens critique, ses conseils théoriques et sa rigueur intellectuelle.

Par ailleurs, ce mémoire n'aurait pu être réalisé sans l'appui constant de ma famille et de mon copain qui ont su m'épauler et m'encourager, je vous suis infiniment reconnaissante. Je voudrais remercier mes ami.e.s et collègues qui ont lu mes chapitres, Joël Bégin, Geneviève Dupuis, Sabrina Maiorano, Fabio Sasseron et Roxane Veillette, dont les conseils ont été très précieux. Un merci tout spécial à Valérie Fiset pour sa rigueur méthodologique et son soutien moral tout au long de mon parcours de deuxième cycle. Je remercie également Claire Béland, qui m'a aidée à transformer mon regard sur la vie et le travail. Et enfin, merci à Édith-Anne Pageot, une professeure inspirante, qui m'a transmis sa passion de l'histoire de l'art féministe.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I Mise en contexte	7
1.1 Résurgence des théories essentialistes	10
1.3 Mouvement <i>queer</i> féministe	23
1.4 Sexualité et pornographie.....	27
1.5 Corporéité	32
1.6 Posthumain.....	36
1.7 Cyberféminisme	42
1.8 Conclusion	47
CHAPITRE II L'influence de subRosa	50
2.1 Analyse de l'œuvre <i>Vulva De/ReConstructa</i>	51
2.1.1 Discussion autour des chirurgies de rajeunissement vaginal et de leur promotion, le cas du docteur Matlock	56
2.1.2 Les chirurgies de rajeunissement vaginal au Canada, le cas du docteur Cordoba	61
2.1.3 Le phénomène du <i>vagin parfait</i> au Royaume-Uni	63
2.1.4 Mutilation génitale ou amélioration de l'apparence du corps?	65
2.2 Analyse de l'oeuvre <i>U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women</i>	70
2.2.1 La culture eugénique et les technologies de reproduction assistée	74

2.2.2 Les conséquences tangibles des technologies de reproduction assistée.....	79
2.2.3 Le rapprochement entre les technologies de reproduction assistée et le patriarcat....	82
2.3 Conclusion	86
CHAPITRE III L'art biotech au profit du féminisme	88
3.1 Introduction.....	88
3.2 La reproduction et les biotechnologies	90
3.2.1 Résurgence des valeurs reliées à la maternité et à la féminité	90
3.2.2 Chrissy Conant, artiste conceptuelle	93
3.2.3 Description de l'œuvre <i>ChrissyCaviar</i> ®	95
3.2.4 Ironie et mimétisme comme stratégies de subversion.....	101
3.3 Virginité et revirginisation	106
3.3.1 Julia Reodica, artiste et scientifique.....	107
3.3.2 Exposition <i>Sk-Interface</i>	110
3.3.3 Description de l'œuvre <i>HymNext Designer Hymens Project</i>	111
3.3.4 Interprétation détaillée de l'œuvre	122
3.3.4.1 Signification de l'hymen.....	122
3.3.4.2 Identité cyborg	125
3.3.4.3 Sexualité, genre et corps	127
3.3.4.4 La parodie et la mascarade au cœur de la matrice hétérosexuelle	129
3.4 Conclusion	131
CONCLUSION.....	133
BIBLIOGRAPHIE.....	141

TABLE DES FIGURES

Figure 1 Mira Schor, <i>Slit of Paint</i> , 1994, huile sur toile, 30,5 x 40,6 cm, collection de David Nolan New york	13
Figure 2 Carrie Mae Weems, <i>Mirror, Mirror</i> , 1987-1988 source: WEEMS, Carrie Mae. <i>Carrie Mae Weems</i> , < http://carriemaeweems.net/ >, en ligne, 2009, consulté le 12 décembre 2014.....	18
Figure 3 Catherine Opie, <i>Self-Portrait/Pervert</i> , 1994, épreuve à développement chromogène, 101,6 x 76,2 cm, collection du musée Solomon R. Guggenheim ..	25
Figure 4 Catherine Opie, <i>Self portrait/Nursing</i> , 2004, épreuve à développement chromogène, 101,6 x 76,2 cm, Gracieuseté de Regen Projects , Los Angeles	26
Figure 5 Annie Sprinkle, <i>Public Cervix Announcement</i> , 1989 à 1996, performance, source : SPRINKLE, Annie. <i>A Public Cervix Announcement</i> , < http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/ >, en ligne, 2010, consulté le 25 janvier 2014	29
Figure 6 Sarah Lucas, <i>Pauline Bunny</i> , 1997, installation, matériaux mixtes, 95 x 64 x 90 cm, collection Tate Gallery Foundation	31
Figure 7 Jenny Saville, <i>Strategy (South Face/Front Face/North Face)</i> , 1993-1994, huile sur toile, triptique, 274,3 x 386,1 cm, collection Saatchi Gallery	35
Figure 8 Orlan, <i>La réincarnation de Sainte-Orlan</i> , 1990-1993, performance, source : ORLAN. <i>Le site Internet officiel d'Orlan</i> , < http://www.orlan.net/news/ >, 2012, en ligne, consulté le 10 décembre 2014	39
Figure 9 Orlan, <i>La réincarnation de Sainte-Orlan</i> , 1990-1993, performance, source : ORLAN. <i>Le site Internet officiel d'Orlan</i> , < http://www.orlan.net/news/ >, 2012, en ligne, consulté le 10 décembre 2014	41

- Figure 10 VNS Matrix, *Manifeste cyberféministe pour le XXI^e siècle*, 1991, source : OLD BOYS NETWORK, *VNS Matrix*, <www.obn.org/reading_room/manifesto/html/cyberfeminist.html>, en ligne, consulté le 8 février 2014 44
- Figure 11 VNS Matrix, *All New Gen*, 1992, jeu vidéo, source: Virtual Museum of Canada, *VNS Matrix*, <http://www.virtualmuseum.ca/sgccms/histoires_de_chez_nouscommunity_memories/pm_v2.php?id=record_detail&fl=0&lg=English&ex=00000736&rd=202001>, en ligne, consulté le 8 février 2014 45
- Figure 12 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000, vidéo, capture d'écran, source : THE FEMINIST ART PROJECT, *Vulva De/Re Constructa*, <http://artfem.tv/id;9/action;showpage/page_type;video/page_id;Vulva_de_reConstructa_by_subRosa_2000_flv/>, en ligne, 2008, consulté le 12 avril 2014 52
- Figure 13 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000, vidéo, capture d'écran, source : THE FEMINIST ART PROJECT, *Vulva De/Re Constructa*, <http://artfem.tv/id;9/action;showpage/page_type;video/page_id;Vulva_de_reConstructa_by_subRosa_2000_flv/>, en ligne, 2008, consulté le 12 avril 2014 53
- Figure 14 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000, vidéo, capture d'écran, source : THE FEMINIST ART PROJECT, *Vulva De/Re Constructa*, <http://artfem.tv/id;9/action;showpage/page_type;video/page_id;Vulva_de_reConstructa_by_subRosa_2000_flv/>, en ligne, 2008, consulté le 12 avril 2014 54
- Figure 15 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000, vidéo, capture d'écran, source : THE FEMINIST ART PROJECT, *Vulva De/Re Constructa*, <http://artfem.tv/id;9/action;showpage/page_type;video/page_id;Vulva_de_reConstructa_by_subRosa_2000_flv/>, en ligne, 2008, consulté le 12 avril 2014 55
- Figure 16 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000, vidéo, capture d'écran, source : THE FEMINIST ART PROJECT, *Vulva De/Re Constructa*, <http://artfem.tv/id;9/action;showpage/page_type;video/page_id;Vulva_de_reConstructa_by_subRosa_2000_flv/>, en ligne, 2008, consulté le 12 avril 2014 55
- Figure 17 Jamie McCartney, *The Great Wall of Vagina*, 2012, source : MCCARTNEY, Jamie, *The Great Wall of Vagina*, <<http://jamiemccartney.com/galleries/socio-political/?album=9&gallery=59>>, en ligne, 2012, consulté le 2 mai 2014 64

- Figure 18 subRosa, *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, 2003, performance, source : SUBROSA, subRosa, <<http://www.cyberfeminism.net/>>, en ligne, 2012, consulté le 15 avril 2014 72
- Figure 19 subRosa, *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, 2003, performance, source : SUBROSA, subRosa, <<http://www.cyberfeminism.net/>>, en ligne, 2012, consulté le 15 avril 2014 73
- Figure 20 Chrissy Conant, *Teddy Chrissy*, 2005, matériaux mixtes, 45,7 x 38,1 x 30,5 cm, collection Saatchi Gallery 94
- Figure 21 Chrissy Conant, *ChrissyCaviar®*, 2002, installation, source : CONANT, Chrissy. *ChrissyCaviar*, <<http://www.chrissycaviar.com/ccaviar/>>, en ligne, consulté le 4 mars 2014 96
- Figure 22 Chrissy Conant, *ChrissyCaviar®*, 2002, étiquette et photographie, source : CONANT, Chrissy. *ChrissyCaviar*, <<http://www.chrissycaviar.com/ccaviar/>>, en ligne, consulté le 4 mars 2014..... 97
- Figure 23 Chrissy Conant, *ChrissyCaviar®*, 2002, installation, source : AMAZON, *Ltd Edition Chrissy Caviar® Floaty™ Pen*, <<http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B000JVHC6A/002-3767905-4511243>>, en ligne, consulté le 4 mars 2014..... 104
- Figure 24 Julia Reodica et Adam Zaretsky, *Workhouse Zoo*, 2002, performance, source: REODICA, Julia. *Art, Science, Research*, <<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 108
- Figure 25 Julia Reodica et Adam Zaretsky, *Workhouse Zoo*, 2002 performance, source: REODICA, Julia. *Art, Science, Research*, <<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014..... 109
- Figure 26 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007, installation, source: REODICA, Julia. *Art, Science, Research*, <<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 112
- Figure 27 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007, installation, source: REODICA, Julia. *Art, Science, Research*, <<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 113

- Figure 28 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 114
- Figure 29 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 115
- Figure 30 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 116
- Figure 31 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 117
- Figure 32 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 118
- Figure 33 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 119
- Figure 34 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 120
- Figure 35 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 122
- Figure 36 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007,
installation, source: REODICA, Julia. Art, Science, Research,
<<http://www.phoresis.org/>>, 2008, en ligne, consulté le 19 février 2014 122

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur l'art biotechnologique produit par des femmes artistes. Plus spécifiquement, nous souhaitons démontrer que les sujets des œuvres de Chrissy Conant et de Julia Reodica se rapprochent des enjeux soulevés par ce qui se présente comme la troisième vague féministe. Comme le corps des femmes est un thème commun aux œuvres d'art biotechnologique et cyberféministes choisies, la mise en contexte portera sur l'étude des œuvres d'art de la troisième vague féministe abordant ce thème.

Par la suite, notre mémoire analysera deux œuvres du groupe cyberféministe subRosa, qui soulève des questionnements en ce qui concerne le corps de la femme face à son appropriation par un milieu scientifique encore majoritairement masculin. La première œuvre, *Vulva De/ReConstructa*, aborde les chirurgies de rajeunissement vaginal suggérées par les médecins comme un moyen d'améliorer la sexualité des femmes. Quant à la deuxième œuvre choisie, *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, elle dénonce la culture eugénique promulguée par les technologies de reproduction assistée. Ces deux analyses permettent de mettre en lumière des pratiques scientifiques sur le corps de la femme et de faire le pont entre le cyberféminisme et l'art biotechnologique.

Face à l'annonce médiatisée de l'arrivée du postféminisme évoqué en début de mémoire, Chrissy Conant et Julia Reodica réagissent différemment aux valeurs traditionnelles amenées par ce *backlash*. Ainsi, nous verrons comment Conant aborde son désir d'être mère à l'ère de l'*in vitro* par son œuvre *ChrissyCaviar®*. Traitant de la virginité et de la pureté du corps de la femme, l'œuvre *HymNext Designer Hymens Project* de Reodica sera analysée en regard de théories sur le genre et l'identité cyborgienne. Au terme de notre étude, nous constatons que l'utilisation des biotechnologies sur le corps de la femme provoque la capitalisation du matériel génétique féminin et alimente l'idée que l'enveloppe corporelle peut être modifiée au gré des tendances populaires et culturelles.

Mots clefs : troisième vague féministe, cyberféminisme, art biotechnologique, subRosa, Chrissy Conant, Julia Reodica, corps, genre, cyborg, eugénisme, *in vitro*, chirurgies vaginale.

INTRODUCTION

Représenté de diverses manières par les artistes féministes au cours du XX^e siècle, le corps féminin – dans son utilisation et sa monstration – en art contemporain ne fait pas l'unanimité dans les mouvements féministes. Celui-ci fut autant critiqué qu'utilisé comme symbole de lutte par les artistes féministes de la deuxième vague. Sa monstration témoigne, par exemple, d'un désir de revendication politique concernant l'identité ou encore d'une déconstruction des préceptes de beauté qui régissent la culture occidentale.

Avec l'avènement de la cybernétique dans les années 1950, puis l'intégration de l'ordinateur dans les foyers, notre manière de voir et de conceptualiser le corps humain a grandement été transformée. L'auteur Edmond Couchot précise :

Ainsi, appareillé à la machine, le corps expérimente de nouvelles fonctions et d'autres modes perceptifs. La vision recompose avec les sensations proprio-kinesthésiques et l'ouïe. La hiérarchie du sensorium se reconstruit. Une nouvelle matrice perceptuelle se dessine, associée à une nouvelle corporéité, hybride de chair et de calcul, doublant et modifiant nos habitus. (Edmond Couchot dans Andrieu, Bernard et Gilles Boëtsch, 2008, p. 347)

En effet, entre perception et représentation, l'internaute utilise l'ordinateur comme un outil qui facilite la création d'une image fictive et contrôlée de son enveloppe corporelle ainsi que de son identité. En rendant accessible une multiplicité d'images authentiques ou modifiées par logiciel, statiques ou non, l'ordinateur opère comme un agent de relations artificielles dans une temporalité fictive. En outre,

[le] corps n'est plus unique mais disséminé, totalement au service de l'individu dans un jeu de déguisement qui ne distingue plus entre le visage et le masque, entre le réel et l'imaginaire, le matériel et l'immatériel. Le corps perdant sa dimension sacrée et devenant un "habit" (Caronia, 1996) acquiert

parallèlement une neutralité et une fluidité [...]. (Eugénio Menichella dans Andrieu, Bernard et Gilles Boëtsch, 2008, p. 89)

La parution du *manifeste cyborg* de Donna Haraway en 1985 participa à l'intégration d'une réflexion postmoderne sur les nouvelles technologies d'information et sur le postcolonialisme dans plusieurs domaines, notamment au sein des mouvements féministes.

Par ailleurs, avec l'apparition des biotechnologies, plusieurs artistes, hommes et femmes, feront subir au corps des expériences jamais tentées auparavant. Les nombreuses avancées technologiques permettent de modifier le corps tel que l'offre l'expérience vécue dans l'espace virtuel, et contribue à la naissance de nouveaux paradigmes concernant l'être humain. Ces œuvres d'art ainsi que ces nouveaux paradigmes liés aux biotechnologies et aux technologies informatiques ont une répercussion particulière sur le féminisme de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle.

Vers la fin des années 1980, la multiplication des points de vue sur l'identité et le genre a provoqué ce que plusieurs auteurs appellent la troisième vague féministe, où le corps de la femme sera réintégré dans les œuvres d'art de façon à faire éclater les préceptes de la deuxième vague. Face à la montée de la technologie et de la conception de l'être humain-machine, les féministes de la troisième vague féministe reprennent la critique de l'essentialisme qui avait émergé de la deuxième vague établie dans les années 1960-1970. Cette critique sera réinterprétée afin de remodeler les luttes féministes corollairement à une redéfinition des rapports sociaux de cette époque. Or, dans la troisième vague féministe s'intègre le cyberféminisme qui traite d'enjeux se rattachant pour la plupart à des problématiques qui évoquent le corps de la femme en relation avec les nouvelles technologies telles que la fécondation *in vitro*, la chirurgie plastique et les recherches pharmacologiques. Leurs discours

adoptent plusieurs formes et bien que certaines cyberféministes abordent des sujets plus politiques ou même militants, la parodie et la subversion semblent être des stratégies récurrentes, tout comme chez les féministes de la troisième vague. Nous observons alors l'influence de ces artistes et de ces discours sur l'art biotechnologique créé par des femmes au début du XXI^e siècle.

L'objectif premier de ce mémoire est de démontrer la recrudescence de la théorie essentialiste en dialogue avec une position constructiviste reprise par subRosa, Julia Reodica et Chrissy Conant de manière à faire évoluer les luttes féministes contre le contrôle patriarcal du matériel génétique féminin à des fins commerciales. Le deuxième objectif est d'établir une mise en lumière des avancées biotechnologiques questionnées par les théoriciennes, les artistes et les cyberféministes afin de développer notre argumentaire autour de ces pratiques artistiques utilisant la biotechnologie. Le troisième et dernier objectif mise sur le désir de démontrer que les sujets des œuvres de Chrissy Conant et Julia Reodica se rapprochent des idéologies de la troisième vague féministe.

Dans le cadre de ce mémoire, qui se positionne à la croisée du féminisme, du cyberféminisme et de l'art biotechnologique, de nombreuses assises théoriques sont nécessaires afin de comprendre les répercussions que ces domaines ont les uns sur les autres. Nous effectuerons une mise en contexte où l'étude de ce que plusieurs théoriciennes, dont Maria Nengeh Mensah, professeure en travail social et en études féministes, et Amelia Jones, professeure spécialisée en culture visuelle, appellent la troisième vague féministe. Cette mise en contexte nous fournira un cadre théorique nécessaire afin de comprendre dans quelle mouvance s'inscrivent les œuvres d'art cyberféministes et biotechnologiques choisies. Directrice de l'ouvrage *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Mensah propose une analyse approfondie de la volonté des féministes de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle à vouloir se

démarquer de la deuxième vague féministe ainsi que leurs sujets de luttes propres à leur époque. L'auteure Amelia Jones sera convoquée à plusieurs endroits dans ce mémoire. Ses constats sur le retour de l'essentialisme sont nécessaires à la compréhension de l'intégration du groupe subRosa et des artistes Reodica et Conant dans la troisième vague féministe. De plus, considérant qu'il y a eu une réappropriation de certaines stratégies essentialistes, nous nous appuierons sur les écrits de Luce Irigaray et d'Hélène Cixous, défenseure de l'essentialisme, afin de faire le pont entre les revendications féministes des années 1960-1970 et celles d'aujourd'hui.

Face à une montée du postféminisme, nous analyserons les écrits de l'auteure américaine Andrea Dworkin qui effectue l'étude des femmes de droite qui ont conservé des valeurs traditionnelles. Les théories de Judith Butler sur le genre viendront également poser des assises théoriques constructivistes afin de démontrer la manière dont les œuvres produisent un remodelage des théories féministes dans la pluralité de sens qui se trouve au cœur de celles-ci. Le *manifeste cyborg* de Donna Haraway, nous servira pour sa conception constructiviste de l'identité et sa vision d'affinités entre les femmes qui transforme le féminisme. De nombreux écrits¹ des cyberféministes nous seront utiles pour comprendre l'émergence de préoccupations et d'enjeux fondamentaux dans les recherches scientifiques effectuées sur le corps des femmes. Enfin, ceux-ci seront associés avec des perspectives féministes traitant de l'essentialisme et du constructivisme afin de créer un dialogue entre les théories et en tirer une conclusion qui tiendra compte des diverses positions.

Le premier chapitre du mémoire posera donc les bases théoriques d'une possible troisième vague féministe et démontrera comment le corps apparaît sous diverses

¹ subRosa, Vera Lemecha, Maria Fernandez, Faith, Wilding et Michelle M. Wright, Klein, Renate et FINRRAGE

formes dans les œuvres des artistes féministes à partir de la fin des années 1980. Nous avons opté pour illustrer chaque grand thème par une œuvre ciblée qui appuiera nos arguments, établissant des liens entre théorie et pratique. Au terme de cette mise en contexte, nous aurons une vision du corps sexué au sein de cette troisième vague féministe qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Quelques pistes ressortent de cette analyse et amènent à penser que les enjeux véhiculés par les œuvres d'art biotech produites par des femmes découleraient de l'idéologie du cyberféminisme. Ce constat sera démontré dans les chapitres subséquents.

De ce fait, dans le deuxième chapitre nous nous attarderons davantage au groupe subRosa, les cyberféministes les plus actives en art contemporain. Dans un premier temps, l'analyse de l'œuvre *Vulva De/ReConstructa*, présentée à l'exposition *Die Verletzte Diva* en 2000 au Taxispalais à Innsbruck en Autriche, nous dévoilera quelques faits sur les chirurgies esthétiques concernant l'apparence du vagin et nous permettra de tisser des liens avec l'œuvre de Julia Reodica. Dans un deuxième temps, l'installation performative *U-Gen-A-Chix: Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, qui a eu lieu en 2003 à la Southwest Missouri State University, posera quelques bases théoriques nécessaires afin d'analyser l'idéologie eugénique au sein des pratiques *in vitro*. Ces deux œuvres ont été choisies puisqu'elles traitent d'enjeux relatifs au corps de la femme en regard des avancées technologiques qui concerne le vivant.

Enfin, le but de ce mémoire étant de démontrer que l'art biotech a changé notre vision du corps sexué de la femme, nous utiliserons deux œuvres d'art créées à partir de biotechnologies qui illustrent cette transformation. Ainsi, le troisième chapitre se concentrera sur la description et l'analyse de *ChrissyCaviar*© de Chrissy Conant et *HymNext designer Hymens series* de Julia Reodica, conçues à partir de matières vivantes appartenant aux artistes. La première œuvre, *ChrissyCaviar*© créée en 2001-2002 par Chrissy Conant, fait référence à la fécondation *in vitro*. L'artiste a subi

un traitement hormonal, pareil aux donneuses d'ovules, et a disposé ses gamètes dans des bocaux de caviar. À travers ce processus, la stratégie de Conant oscille entre la promotion des valeurs traditionnelles et la subversion du postféminisme. La deuxième œuvre, *HymNext designer Hymens series* a été créée en laboratoire de 2004 à 2007 par Julia Reodica, artiste scientifique. Cette installation est composée de cinq boîtiers comprenant chacun une culture tissulaire représentant des hymens. La série de membranes, créées à l'aide de biotechnologies, propose une redéfinition du concept de virginité dans une ère où les médias véhiculent la fin du féminisme.

Les sujets des œuvres tenteront de rallier l'ensemble des arguments avancés dans ce mémoire afin de démontrer comment l'art biotech rend compte d'un changement de perception du corps sexué de la femme, au tournant des années 2000. De plus, les rapports de genre et l'image du corps féminin seront étudiés dans les œuvres choisies afin de démontrer comment, dans une logique patriarcale, les biotechnologies transforment notre vision du corps sexué, en particulier chez la femme.

CHAPITRE I

Mise en contexte

Après les avancées incontestables des féministes depuis le XIX^e siècle, les années 1980-1990 se démarquent par une multitude de positions et de définitions qui surgissent des mouvements de femmes. Rappelons d'emblée que la première vague féministe a été fondée par une majorité de femmes blanches hétérosexuelles et bourgeoises qui luttaien, entre autres, pour le droit de vote des femmes. Au cours de la deuxième vague, plusieurs femmes ne s'identifiant pas à la catégorie femme unifiée ont commencé à critiquer la vision totalisante du féminisme. (Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré et Danièle Senotier. Sarah Gamble. Ève Lamoureux. Rosiska Parker et Griselda Pollock). Autrement dit, les enjeux de luttes des féministes blanches telles que l'aliénation de la maternité et la sexualité réprimée, ne rejoignaient pas toutes les femmes. Ainsi, la multiplication des discours des militantes sur l'origine ethnique, l'âge, le genre et la sexualité permet à plusieurs auteures et auteurs de mettre en place le début d'une troisième vague féministe en Occident. Par contre, le concept même d'une troisième vague ne fait pas l'unanimité. Dans une étude sur le sujet, Maria Nengeh Mensah et Mélina Bernier rapportent que pour certaines femmes « le concept de la 3^e vague ne rend pas justice à la complexité des mouvements sociaux ». (Maria Nengeh Mensah et Mélina Bernier, 2005, p. 11) Et les deux auteures rajoutent :

Quelles soient d'accord ou non avec l'idée de vague, il semble toutefois évident que la notion fasse écho à un changement dans le temps, c'est-à-dire à une évolution historique du féminisme tel que retracé dans son contexte actuel et à une réorientation au niveau des sensibilités de contenus explorés par les théoriciennes et les activistes qui s'identifient à la 3^e vague. (Maria Nengeh Mensah et Mélina Bernier, 2005, p. 11)

La diversité des groupes de militantes et la transformation des enjeux de lutte nous donnent, en effet, des indices du début d'une nouvelle ère. Par ailleurs, la troisième vague féministe fait face à la montée de l'anti-féminisme, également appelé *backlash*, et Susan Faludi, dans son livre *Backlash the Undeclared War Against American Women* (1991), fait le constat que ce phénomène est surtout véhiculé par des médias qui propagent l'idée que les femmes n'ont plus besoin de se battre pour leurs droits puisqu'elles seraient arrivées à égalité avec les hommes. Mensah et Bernier affirment toutes deux que « [...] l'usage du terme "3^e vague du féminisme" renvoie à l'abdication des jeunes femmes devant la montée de l'anti-féminisme, c'est-à-dire qu'il équivaut à l'acceptation et à l'intégration de systèmes de pensée qui renforcent l'individualisme (néolibéralisme) ». (Maria Nengeh Mensah et Méлина Bernier, 2005, p. 21) Or, au cœur d'une société postmoderne où l'obsession de l'apparence se transforme en culte du corps, les modèles de féminité et de masculinité sont de plus en plus exacerbés. C'est pourquoi, dans la perspective d'une troisième vague féministe, nous verrons comment le corps de la femme se retrouve dans les enjeux des féministes et des cyberféministes.

Ainsi, certaines artistes féministes se réapproprient des concepts essentialistes tel que le *cunt art* et bien que cette stratégie inclusive refasse surface, les féministes de divers mouvements reconnaissent les exclusions causés par le *Nous femmes* des années 1960-1970. Nous verrons comment la déconstruction de *l'identité femme* unique s'effectue pour faire place au développement du *black feminism* qui provoque un tournant dans l'histoire du féminisme. Autrement dit, la critique des femmes de couleur envers la construction d'une catégorie femme unifiée serait, sur le plan théorique, l'élément déclencheur d'une amorce de la troisième vague. Geneviève Pagé précise que les féministes militent toujours dans le but de désarticuler le sexisme et d'abolir l'oppression que subissent les femmes au XXI^e siècle, mais ces

dernières résistent aux étiquettes et reconnaissent la pluralité des identités. (Geneviève Pagé dans Mensah, Maria Nengeh, 2005, p. 47) Ce n'est donc pas surprenant que les communautés *queer* prennent de l'ampleur et tentent de déconstruire plusieurs stéréotypes persistants. Le ralliement des artistes féministes au sein des communautés gaies, lesbiennes et *trans* ainsi que l'affirmation de la pluralité de leurs identités nous donne un autre indice de la venue d'une troisième vague féministe.

Par ailleurs, les théories sur le genre, qui voient le jour dans ces années, participent à diversifier les débats sur la sexualité ainsi que sur la pornographie. Ainsi, nous traiterons des positions variées au sein des mouvements féministes en ce qui concerne la représentation sexuée du corps des femmes. De plus, les images de ce corps, qui sont de plus en plus véhiculées par le réseau Internet et les médias traditionnels, provoquent l'émergence des discours sur la quête de la perfection du corps et la corporéité. La puissance médiatique des compagnies pharmaceutiques et l'accessibilité à la chirurgie plastique contribuent également à modifier la conception du corps. Enfin, l'avènement du cyberféminisme permet aussi de constater l'établissement d'une troisième vague féministe. Influencées par le développement des technologies de communication et les théories du posthumain, les artistes cyberféministes élaborent des œuvres qui repensent le lien avec le corps de la femme. Que ce soit sous l'aspect multiculturel ou queer, les cyberféministes font état des enjeux concernant la sexualité, la corporéité ou les biotechnologies, ce qui les inscrit dans la troisième vague féministe.

Chacun de ces thèmes, qui nous amènent à constater l'avènement d'une troisième vague féministe, sera expliqué davantage dans ce chapitre en associant la théorie avec une œuvre d'art féministe. Les œuvres choisies démontrent des enjeux sur le corps de la femme sous différents aspects et par divers médias. Ainsi, elles font état des luttes au sein des mouvements féministes de la troisième vague.

1.1 Résurgence des théories essentialistes

Le corps représente la différence la plus visible entre l'homme et la femme et plusieurs féministes ont utilisé cette différence afin de théoriser la *nature* de la femme ainsi que l'*essence* de celle-ci. Comme l'indique Amelia Jones,

[...] les années 1970 sont caractérisées par un désir toujours plus grand de réifier le corps [de la femme], mais aussi par une double évolution : le corps, dans sa représentation, devient le signe d'un engagement politique (l'individu s'investit dans le collectif) ; le « moi » se fait simulacre (la représentation du « moi-comme-image ») [...]. (Jones, Amelia, 2005, p. 22)

À partir de ces années, le corps de la femme en art est utilisé par certaines féministes comme un outil de revendication qui tente de révoquer son statut d'objet passif. L'art féministe essentialiste devient un « espace de non-conformité, d'insoumission et de rupture ». (Carani, Marie, 2005, p. 15) D'ailleurs, plusieurs artistes féministes ont eu la volonté de créer un langage plastique significatif pour les femmes qui s'est traduit par une iconographie vaginale, des teintes rosées et pastel, ainsi que par une mouvance du *femmage*² introduite par Myriam Schapiro. (Carani, Marie, 2005, p. 14) Judy Chicago a également été l'une des premières à exploiter le motif vaginal comme emblème de sa pratique. Utilisé par plusieurs autres artistes féministes non seulement comme représentation de la sexualité, mais aussi comme symbole politique, l'emblème rallia ces femmes autour d'une tendance qui fut appelée *Cunt Art*. En défiant les nombreuses représentations phalliques de l'art moderne, le « [f]eminist essentialism in art simply reverses the terms of dominance and subordination. Instead

² Définition de *femmage* : « 1. It is work by a woman. 2. The activities of saving and collecting are important ingredients. 3. Scraps are essential to the process and are recycled in the work. 4. The theme has a woman-life context. 5. The work has elements of covert imagery. 6. The theme of the work addresses itself to an audience of intimates. 7. It celebrates a private or public event. 8. A diarist's point of view is reflected in the work. 9. There is drawing and/or handwriting sewn in the work. 10. It contains silhouetted images which are fixed on material. 11. Recognizable images appear in narrative sequence. 12. Abstract forms create a pattern. 13. The work contains photographs or other printed matter. 14. The work has a functional as well as an aesthetic life » (Sackler, Elizabeth A, en ligne, 2014)

of the male supremacy of patriarchal culture, the female (the essential feminine) is elevated to primary status ». (Parker, Rosiska and Griselda, Pollock. 1987, p. 314)

Dans les mouvements féministes des années 1960-1970, l'exploration du corps de la femme s'effectuait en même temps que la découverte d'une sexualité plus libre. Or, cette mouvance s'est traduite également en art, où les « [f]eminist artists tried to reclaim the cunt as a powerful pleasure source in the early '70s; and the vulva as a sign of sexual contention and gender construction has made many appearances in the art of the '80s and '90s ». (Fernandez, M., F., Wilding et M. M. Wright, 2002, p. 217) Mais, ce symbole de revendication féministe qui servait d'affirmation sur la place publique ainsi que de nombreuses images associant la femme à la nature ont été considérés par plusieurs artistes et théoriciennes comme réducteurs de l'*identité femme*. En effet,

[l]'essentialisme, dans le contexte spécifique du féminisme, consiste en la conviction que la femme possède une essence, que la femme a une spécificité qui tient en un ou plusieurs attributs innés qui définissent, abstraction faite des distinctions culturelles et des époques historiques, son être stable, en l'absence duquel elle cesse d'être classée comme une femme. (Shor, Naomi, 1989, p. 3)

Autrement dit, cette vision de l'essentialisme restreint les femmes à un carcan univoque, à une définition ultime de leur identité qui les placent, par rapport à l'homme, dans une perspective binaire. Afin de nuancer cette définition, nous verrons un peu plus loin comment Gayatri Spivak explique l'utilisation stratégique de l'essentialisme.

Alors que les années 1990 constituent le seuil des théories constructivistes, notamment avec les écrits de Judith Butler, s'effectue au même moment un retour sur la production d'œuvres caractérisées d'essentialistes. Effectivement, une nouvelle génération de féministes propose une interprétation quelque peu différente des

œuvres dites essentialistes des années 1960-1970 qui étaient considérées comme littérales et intuitives par rapport aux œuvres dites conceptuelles. Des artistes féministes comme Jane Blocker et Mira Schor « argued that many feminists dismissed as ‘essentialist’ had in fact employed a knowing form of strategic essentialism that was far from straightforward ». (Reckitt, Helena et Peggy Phelan, 2001, p. 12) Autrement dit, Blocker et Schor élaborent une relecture des pratiques essentialistes des années 1960-1970 en vue de démontrer leur pertinence dans l’histoire de l’art. De surcroît, les auteures constatent a posteriori que le *Cunt Art* s’est poursuivi dans les années 1980, 1990 et même après 2000 laissant entendre qu’il y avait encore de la place pour cette stratégie.

Par contre, avec l’arrivée du *backlash*, certaines auteures, dont Joanne Lalonde, croient que le retour à un essentialisme doit :

[...] inclure une réflexion sur l’orientation sexuelle, l’identité sexuelle et le comportement de genres performés, en dehors de la cohérence d’une catégorie; féminin ou masculin. Ainsi, la dimension idéologique et politique est plus englobante : elle dénonce l’hétérocentrisme et les conventions autour de l’identité de genres, de sexes, de races et de classe sociales. (en entrevue avec Mensah et Bernier, dans Maria Nengeh Mensah et Mélina Bernier, 2005, p. 19)

Amelia Jones, pour sa part, explique plutôt ce phénomène comme étant une stratégie dans l’art féministe euro-américain considérant que : « to exploit the power of the forms of the female sex unsettle viewers’ expectations that these forms remain passive – invisible or coyly available in a titillatingly veiled way to a heterosexual masculine “gaze” ». (Jones, Amelia, 2012, p. 180) Bref, ce n’est pas un hasard si les artistes féministes ont perpétué le *Cunt Art*, car le motif vaginal, chargé d’une énergie revendicatrice, déstabilise encore les spectateurs et spectatrices. Par exemple, en 1994, Mira Schor a peint *Slit of Paint* une œuvre percutante, bien que plutôt minimaliste. Sur un fond d’une couleur ressemblant à la chair d’une femme blanche,

une ouverture rougeâtre et filiforme, aux bords texturés comme des lèvres, encadre un point virgule de couleur beige rosée. Jones qualifie le point virgule de « [h]esitancy, marking a transition but not a full new beginning, [it] points towards the emergence of language within the most visceral moments of embodiment ». (Jones, Amelia, 2012, p. 194) Symbole du langage qui marque une pause entre deux éléments, le point virgule annonce un renouveau, qui dans cette œuvre, marque la réincarnation du corps dans les pratiques féministes. L'élément de ponctuation rappelle les théories d'Irigaray sur l'écriture féminine en 1974 – théories qui ont été critiquées pour leur côté essentialiste – qui voulait démontrer que le désir des femmes ne s'écrit pas de la même manière que celle des hommes. Reckitt et Phelan soulignent le rapprochement entre l'œuvre de Schor, *l'écriture féminine* et l'incarnation du sexe de la femme. (Reckitt, Helena et Peggy, Phelan, 2001, p. 40)



Figure 1 Mira Schor, *Slit of Paint*, 1994

Selon nous, le motif récurrent du vagin associé à l'essentialisme n'est pas réducteur d'une identité fixe, car cette stratégie transcende les époques et évoque parfois même la force des mouvements féministes à travers le temps. Les écrits de Gayatri Spivak³ sur l'essentialisme stratégique peuvent également nous éclairer à ce sujet. D'après l'auteure :

[...] strategic essentialism in this sense entails that members of groups, while being highly differentiated internally, may engage in an essentializing and to some extent a standardizing of their public image, thus advancing their group identity in a simplified, collectivized way to achieve certain objectives. (Eide, Elisabeth, 2010, p. 76)

Autrement dit, un groupe peut délibérément utiliser certains aspects de leur identité et créer une image inclusive afin de s'engager dans une lutte pour défendre leurs droits. De ce fait, bien que le *Nous* féministe fut considéré comme une catégorie de femmes dans laquelle ne se reconnaissaient pas les femmes de couleur, il a tout de même servi à faire avancer les droits des femmes. Le développement des théories sur la construction de l'identité a reconnu que l'« identité femme » était fictive pour certaines, mais pour d'autres femmes, et nous l'aborderons dans le deuxième chapitre, les valeurs traditionnelles qui ont participé au fondement d'une identité fixe, telles que la famille et la maternité, demeurent essentielles. Quelques artistes arrivent à jongler entre ces valeurs traditionnelles et la démonstration de la construction d'une identité plurielle. Sans intégrer les valeurs traditionnelles, nous verrons un peu plus loin comment les cyberféministes se serviront également du *Cunt Art* comme

³ Gayatri Spivak est une théoricienne indienne qui, dans son livre *Les subalternes peuvent-elles parler?*, s'intéresse à la voix et la représentation des subalternes (les peuples du Tiers-Monde, autochtones et immigrants) dans les discours occidentaux. L'auteure démontre que les subalternes ne peuvent pas se défendre, mais que l'élite et les *Subaltern Studies* le peuvent avec une stratégie de projection essentialiste, sans pour autant nier leurs différences et débats internes.

stratégie subversive afin de formuler un discours sur la construction de l'identité.

1.2 Déconstruction de l'« identité femme »

Les années 1980 ont vu naître une critique des premiers mouvements féministes, lesquels ont été fondés majoritairement par des femmes blanches hétérosexuelles provenant de la classe moyenne. Propre à la deuxième vague, la vision binaire du patriarcat a été remise en question en ce qui concerne les oppositions homme/femme, sujet/objet, transcendance/immanence, hétérosexuel/homosexuel, blanche/non-blanche. (Lamoureux, Ève, en ligne, 2010) Par ailleurs, il faut reconnaître que l'utilisation de la catégorie *Nous* femmes est controversée. De plus, Spivak et plusieurs autres auteur.e.s postcoloniaux ont démontré que l'oppression ne se vivait pas de la même manière pour toutes les femmes au sein du féminisme. C'est pourquoi les femmes noires et les immigrantes de l'Amérique du Sud se sont levées afin de partager leur vision de l'oppression. En effet, selon Kimberlé Crenshaw :

[l]e problème, avec la politique de l'identité, n'est pas qu'elle échoue à transcender la différence – comme l'en accusent certaines critiques – mais plutôt l'inverse : la plupart du temps, elle amalgame ou ignore les différences internes à tel ou tel groupe. [De plus], le silence entretenu sur les différences *internes* aux groupes contribue souvent à alimenter les tensions *entre* groupes. (Crenshaw, Kimberlé W, 2005, p. 53)

De ces remises en question découleraient les mouvements du *Black Feminism* et celui du *Queer Feminism* qui poursuivent leurs luttes au cours de ladite troisième vague. Dans cette continuité, le refus d'être classifiée sous une étiquette contraignante et la déconstruction de la catégorie « femme » c'est-à-dire « un référent unique et monolithique d'une supposée position féministe dominante » marque la troisième vague féministe (Mensah, Maria Nengeh, 2005, p. 14). De ce fait, la vision du

métissage apportée par Donna Haraway dans son livre *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* s'avère une forte source d'inspirations pour ces féministes. Haraway se sert du concept du cyborg afin de valoriser l'altérité et le métissage. Le manifeste écrit en 1985 présente une politique des affinités qui permet de penser la possibilité d'identités multiples et un ralliement autour d'un projet politique commun qui appelle à une *politique des affinités*. D'ailleurs, l'arrivée de la théorie sur l'intersectionnalité⁴ de Kimberlé Crenshaw en 1991 apporte un certain baume pour les féministes de couleurs, malgré que ce sujet demeure une source de tensions bien réelles au sein des féministes. Alliant les concepts de sexisme, de racisme et d'homophobie, Crenshaw reconceptualise la notion d'identité et donne à réfléchir sur la marginalisation. Les féministes de la troisième vague utilisent ainsi les notions d'hybridité et de métissage afin de créer des coalitions plus fortes. Par contre, « l'idée qu'aucune définition de l'oppression ne vaut pour toutes les femmes » (M. Blais, L. Fortin-Pellerin, È-M. Lampron et G. Pagé, 2007, p. 143) complexifie la coalition. L'œuvre de Carrie Mae Weems, *Mirror, Mirror*, nous démontrera cette difficulté rencontrée au sein du féminisme et les questionnements qui en découlent.

Carrie Mae Weems est née en 1953 à Portland en Oregon, un an avant le début des actions pour les droits civiques des Noirs aux États-Unis. Ainsi, l'artiste grandit avec les discours de Martin Luther King, la courte présence de John F. Kennedy au gouvernement et l'abolition de la ségrégation dans les derniers États du sud du pays. Après avoir obtenu son baccalauréat en art en 1981, Weems, complète sa maîtrise en photographie et entreprend des études supérieures sur le folklore. Sur son site

⁴ « L'intersectionnalité peut être utilisée pour comprendre comment le genre interagit avec la race, l'ethnicité et la classe pour façonner les expériences des femmes face aux inégalités et à la violence. » (Élisabeth Harpeur, 2012, p. 1) Ainsi, cette notion permet de penser le croisement des caractéristiques sociales pour comprendre la marginalisation de certains groupes de femmes.

Internet, Weems déclare : « [m]y work has led me to investigate family relationships, gender roles, the histories of racism, sexism, class, and various political systems ». (Weems, Carrie Mae, en ligne, 2009) Par ses séries de photographies, en noir et blanc pour la plupart, Weems remet en question la notion d'identité et de normes raciales.

Sa série *Ain't Jokin* de 1987-1988 déconstruit des stéréotypes reliés à la couleur de la peau et aux normes de genre. Nous nous intéresserons plus spécifiquement à l'œuvre *Mirror, Mirror* puisque celle-ci déconstruit la notion de beauté et valorise la présence des personnes de couleur dans les représentations de la culture occidentale. L'œuvre présente au premier plan une femme noire tenant un miroir – ou plutôt un cadre représentant un miroir – dont le reflet n'est pas le sien. Dans le cadre, une femme blanche, enveloppée d'un voile blanc laissant voir son visage, tient une étoile brillante. La photographie comporte le sous-titre suivant : « Looking into the mirror, the black woman asked, “Mirror, mirror on the wall, who’s the finest of them all?” The Mirror says, “Snow white, you black bitch, and don’t you forget it!!!” ». (Weems, Carrie Mae, en ligne, 2009) Au cœur de cette œuvre, deux thématiques sont traitées par l'artiste soit celle de l'image corporelle à travers le miroir et celle du regard. Alors que dans le conte des frères Grimm, la belle-mère de Blanche-Neige pose cette question face à la vieillesse, l'œuvre de Weems présente le questionnement pour démontrer au public le stéréotype de beauté qu'il nous revient de déconstruire afin de remettre en cause l'« identité femme » comme une catégorie unifiée.



LOOKING INTO THE MIRROR, THE BLACK WOMAN ASKED,
 "MIRROR, MIRROR ON THE WALL, WHO'S THE FINEST OF THEM ALL?"
 THE MIRROR SAYS, "SNOW WHITE, YOU BLACK BITCH,
 AND DON'T YOU FORGET IT!!!"

Figure 2 Carrie Mae Weems, *Mirror, Mirror*, 1987-1988

Dans l'œuvre de Weems, le miroir dit à la femme qu'elle n'est pas la plus belle et qu'elle ne parviendra jamais à entrer dans la *norme*, vu sa couleur de peau. Par contre, Weems nous fait également prendre conscience que n'importe quelle femme ne peut accéder à la beauté de Blanche-Neige, car le personnage est fictif. En effet, nous rappelons au passage que Blanche-Neige a le teint blanc comme la neige, les lèvres rouges comme le sang et les cheveux noirs comme l'ébène, telle que sa mère l'avait voulue. La couleur de sa peau associée à la blancheur de la neige évoque la notion de pureté, tel l'adage *blanc comme neige*, qui

signifie également être innocent. Le personnage est donc représenté par une jeune femme naïve qui, acceptant le présent de la sorcière, la pomme empoisonnée, tombe dans un profond sommeil. À la fin de l'histoire, c'est évidemment le prince qui rompt la malédiction avec un baiser. Éric Pigiani, psychologue de formation et psychothérapeute, interprète la scène où la mère de Blanche-Neige se pique le doigt en cousant et laisse tomber une goutte de sang sur la neige, comme un prélude qui prépare les jeunes filles aux menstruations : « [l]'enfant apprend qu'une petite quantité de sang est la condition première de la conception ». (Pigiani, Éric, 2005, en ligne) Pigiani mentionne également que le rouge du sang et de la pomme qui évoque la sexualité contraste avec la pureté de la blancheur de la neige.

Si la beauté correspond à une seule définition, Weems en démontre l'absurdité et la crédulité de celles qui croient à un modèle de beauté. De surcroît, la jalousie de la belle-mère de Blanche-Neige qui s'adresse au miroir pour connaître qui est la plus belle est alimentée par la réponse du miroir. Beaucoup de femmes ne sont pas satisfaites de leur reflet dans le miroir, cet outil qui permet de s'autoévaluer, s'autocritiquer face à un idéal utopique. Le sociologue Pierre Bourdieu disait que le miroir est un « [...] instrument qui permet non seulement de se voir mais d'essayer de voir comment on est vu et de se donner à voir comme on entend être vu [...] ». (Bourdieu, 1998, p. 74) Le miroir et le reflet de l'image corporelle s'avèrent indissociables du regard, car sans la vision, nul ne peut percevoir physiquement son être corporel dans son entièreté. Ainsi, Pascal Blanchard nous rappelle que la couleur de peau « n'existe que par le regard [et se traduit dans les discours], qu'il soit populaire, xénophobe, scientifique ou artistique ». (Pascal Blanchard dans Andrieu, Bernard et Gilles Boëtsch, 2008, p. 225) Le regard de la femme dans l'œuvre de Weems devient un élément important, car celle-ci ne regarde pas directement le miroir et n'est pas empreinte de naïveté, comme le personnage de Blanche-

Neige. Détournant le regard, elle remet en question les paroles de l'autre femme et démontre au spectateur l'absurdité du stéréotype.

Weems met en exergue le regard et rappelle, comme l'a fait bell hooks, que les esclaves noirs n'avaient pas le droit de regarder les blancs. Alors que le regard d'un homme noir sur une femme blanche était considéré comme un viol, les hommes blancs avaient tous les droits de regarder le corps des femmes, peu importe leur couleur. (bell hooks dans Jones, Amelia, 2003, p. 96) Le regard du personnage dans *Mirror, Mirror* sort du cadre de l'œuvre pour accrocher celui du public. Ainsi, cette prise de conscience du regard dans l'œuvre nous renvoie également au fait que le corps des femmes, blanches et de couleur, a été la cible du regard masculin dans l'art. Cependant, alors que plusieurs femmes blanches étaient représentées nues pour leur grande beauté, les femmes noires étaient reléguées au second plan. En effet, de nombreux tableaux, tels que l'*Olympia* de Manet (1863) ou même la *Vénus de Rubens* (1615), représentent les femmes noires comme des servantes soumises aux beautés blanches. Est-il nécessaire d'ajouter ici que la notion de beauté est subjective et même éphémère? En effet, le *dictionnaire du corps* donne à cette notion la définition suivante : « Qualités attribuées à un corps par un individu ou une société donnés ». (Yannick Le Pape dans Andrieu, Bernard et Gilles Boëtsch, 2008, p. 35) De ce fait, l'auteur ajoute plus loin : « [l]e constat le plus criant étant que la détermination d'un beau corps ou d'un corps laid, que l'on pourrait croire universelle, évolue sans cesse ». (Andrieu, Bernard et Gilles Boëtsch, 2008, p. 36) Il est important de souligner que chaque société possède ses propres critères de beauté qui suivent les tendances de la mode.

En traitant du stéréotype de beauté, Weems rappelle également les dichotomies beauté/laideur et civilité/animalité qui ont déjà existé entre les corps blancs et les corps noirs. En effet, il fut un temps où le corps nu des personnes à la peau noire était utilisé à des fins de recherches sur les *anomalies corporelles* et la *bestialité*. Par exemple, la Vénus hottentote, une esclave africaine, qui avait été achetée afin d'être montrée dans des foires pour ses « fesses saillantes » vers les années 1810. (Sander L. Gilman, dans Jones, Amelia, 2003, p. 140) Autrement dit, la femme noire, au premier abord considérée comme une esclave, fut non seulement privée de liberté, d'individualité et de sa propre dignité, mais en raison de ses attributs disproportionnés aux yeux de l'homme blanc, elle était devenue un animal de foire. À la suite de son décès, l'anthropologue George Cuvier avait pratiqué une autopsie et sa conclusion avait été de confirmer « l'infériorité de la race noire ». (Sander L. Gilman, dans Jones, Amelia, 2003, p. 140) Bien que les cirques montraient également des gens à la peau blanche ayant des anomalies physiques, le regard anthropologiste et colonialiste des scientifiques qui proclamait *l'infériorité de la race noire* avait des répercussions sur les mentalités.

La photographie de Weems met l'accent sur le processus de catégorisation du soi et de l'Autre, car n'étant pas *la plus belle*, la femme de couleur devient l'Autre. Tel un moyen de protection, hooks avait développé la notion de regard oppositionnel qui, pour elle, constitue un regard critique qui réinterprète les constructions de genre et de race présentées par les médias.

De plus, elle proposait que le *male gaze*⁵ était différent chez les hommes blancs et les hommes noirs :

When most black people in the United States first had the opportunity to look at film and television, they did so fully aware that mass media was a system of knowledge and power reproducing and maintaining white supremacy... it was the oppositional black gaze that responded to these looking relations by developing independent black cinema. (bell hooks dans Jones, Amelia, 2003, p. 95)

hooks suggère que l'identification des femmes noires ne s'effectuait pas dans les films structurés de façon patriarcale. Effectivement, l'auteure précise que si l'identification « demands sameness, necessitates similarity, disallows difference », la femme noire ne se reconnaît pas ni dans l'image de la femme blanche sexualisée, ni dans le stéréotype de la *mamie* noire qui est traitée de *black bitch*. (bell hooks dans Jones, Amelia, 2003, p. 100) Weems présente également l'impossibilité de l'identification des femmes noires à Blanche-Neige et ainsi, elle défie les idées préconçues sur la beauté réservée aux femmes blanches dans l'histoire de l'art et dans la culture populaire. L'artiste rend non seulement la blague raciste inefficace, mais elle nous renvoie à nos propres préjugés racistes. Weems positionne la femme de couleur au premier plan, lui donne le droit d'exister comme personnage principal de sa propre histoire.

Par son évocation du conte pour enfants, l'artiste démontre comment le simple regard est intervenu dans les relations entre les individus de différentes ethnies. De cette façon, nous pouvons comprendre que l'oppression de classe ou de race

⁵ En 1975, Laura Mulvey publie *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, dans lequel elle se sert de la psychanalyse dans une perspective féministe afin d'étudier le plaisir visuel retiré par les spectateurs et les spectatrices. De ce fait, elle utilise le terme *male gaze*, le regard masculin, qui traduit « la place du spectateur masculin en tant que sujet (regard actif détenant le pouvoir) sur des objets féminins passifs. » (Dumont, Fabienne et Séverine, Sofio. 2007, p. 34)

a créé des divisions au sein de la deuxième vague féministe. Alors que les féministes blanches se servaient du *Nous* pour créer une forte coalition, beaucoup de femmes ne vivant pas la même réalité ne se reconnaissaient pas dans leur modèle de *La femme*. L'exemple de Weems nous a servi à montrer l'exclusion qui s'est opérée par la deuxième vague féministe et nous renvoie à nos propres stéréotypes de beauté qui font preuve de discrimination.

1.3 Mouvement *queer* féministe

Au début des années 1990, Teresa de Lauretis a tenté de faire éclater la différence sexuelle résultant de la biologie, puisque celle-ci était devenue un concept « limitatif » pour les études féministes. (de Lauretis, Teresa, 1991, p. 38) En effet, le cadre conceptuel de l'opposition homme-femme ne permettait pas l'articulation des différences entre les femmes. De Lauretis reprend ainsi le terme *technologie du sexe* de Michel Foucault afin de déconstruire la vision binaire du genre et de démontrer que celui-ci est construit. À ce moment, les conséquences de la crise du sida et de la prise de pouvoir par la droite américaine dans les années 1980 se faisaient encore ressentir. Cependant, les artistes et activistes avaient réussi à se mobiliser autour d'un mouvement afin de combattre les préjugés qui maintenaient les homosexuel(les) en marge de la société. C'est alors que les communautés gaies, lesbiennes, *trans* et bisexuelles se sont approprié le terme *queer*, afin d'en faire une utilisation positive désignant leur communauté et de mettre fin au dénigrement associé à ce terme. (Lamoureux, Diane, dans Mensah, Maria Nengeh, 2005, p. 92) Alors que ce terme signifie « étrange » en français, il fut récupéré comme expression de ralliement par ceux et celles qui ne s'identifiaient pas à la norme hétérosexuelle.

Selon Catherine Lord et Richard Meyer, auteurs du recueil *Art & Queer Culture*,

[t]o call oneself 'queer' is to confront but also to defy the violent uses to which that word has been put in the past. 'Queer' suggests a thoroughgoing critique of gay and lesbian normalization and of the 'positive' images of homosexual dignity, patriotism and community that accompany it. (Lord, Catherine et Richard Meyer, 2013, p. 351)

C'est dans cette mouvance que plusieurs ouvrages *queer*, notamment *Gender Trouble* de Judith Butler en 1990, se sont écrits. Bien que Butler ne se disait pas *queer*, cet ouvrage a eu une répercussion substantielle dans les mouvements féministes *queer*, puisque l'auteure a mis en lumière le concept de la performativité du genre et celui d'une identité non fixe, c'est-à-dire une identité en constante évolution par rapport aux expériences acquises. L'acceptation d'un troisième genre qui n'est pas constitué dans une logique homo/hétéro au sein des mouvements féministes a permis l'émergence de la critique de l'hétéronormativité. Dans cet esprit, Diane Lamoureux a rapproché quatre sous-thèmes au refus de l'hétéronormativité, soit la contrainte de l'hétérosexualité qui impose ses normes, la pensée dichotomique qui pense l'humanité en deux sexes seulement, les mécanismes de pouvoir derrière la logique catégorielle et la remise en question du fixisme identitaire. (Diane Lamoureux dans Mensah, Maria Nengeh, 2005, p. 92) Par ces théories, la transgression des frontières de la différence entre les genres par les pratiques artistiques et les discours engendre une toute nouvelle forme de compréhension de la masculinité et de la féminité. Ainsi, la subversion des normes hétérosexuelles par les artistes féministes *queer* révoque l'essentialisme des catégories de genre traditionnelles en insistant sur l'aspect performatif du genre et la construction de celui-ci.

Catherine Opie (1961-), artiste féministe *queer*, incarne la subversion du genre et revendique les droits des communautés *queer* à travers son art. Née en Ohio et résidant maintenant à Los Angeles, Opie est connue pour ses photographies traitant

des thèmes reliés à ces communauté. Sa série de photos *Being and Having*, parue dans le magazine *On Our Backs*, « playing off of Lacan's notion of "being" versus "having" the phallus (the yearning of the "male" subject is to "have" the phallus; the woman he thus fetishistically projects as "being" the phallus – as a fetish) ». (Jones, Amelia, 2012, p. 204) Autrement dit, l'homme deviendrait le sujet puisqu'il possède le phallus, par opposition à la femme qui n'en possède pas, mais qui l'incarne tel un fétiche. Opposant des visages de femmes avec un attribut masculin, telle la moustache, Opie met l'accent sur le rejet des normes hétérosexuelles et le binarisme du genre. En 1994, l'artiste choisit les activités de *cutting* comme sujet de ses photographies. Opie pose la tête complètement recouverte d'un masque de cuir noir et les bras criblés d'aiguilles de haut en bas dans son œuvre *Self-Portrait/Pervert*.

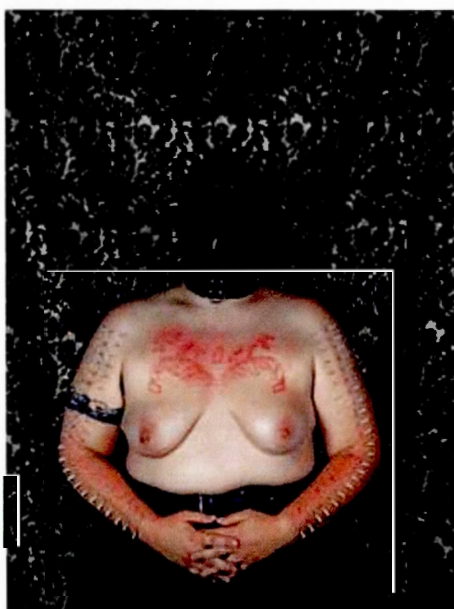


Figure 3 Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1994

Gravé sur sa poitrine en une typographie élégante, le mot « pervers » apparaît en rouge vif, comme si les coupures étaient encore fraîches. Cette photographie rend visible les pratiques sadomasochistes lesbiennes présentent notamment dans la culture *queer*.

Incarnant une version moderne de la madone à l'enfant, Opie réalise *Self portrait/Nursing* en 2004. L'artiste se révèle torse nu, allaitant son enfant qui semble avoir entre deux et trois ans (Jones, Amelia, 2012, p. 205), sur un fond drapé rouge au motif floral orangé. Son bras droit est tatoué et le haut de sa poitrine a gardé des traces de ses *cutting* laissant transparaître le mot « pervers » cicatrisé.



Figure 4 Catherine Opie, *Self portrait/Nursing*, 2004

À travers *Self portrait/Nursing*, le regard entre la mère et l'enfant déstabilise par son intensité. Opie désarticule le portrait mère/enfant traditionnel en présentant une mère-madone qui n'est pas asexuée. Bien au contraire, la photo illustre « a body clearly activating its/her own sexual empowerment ». (Jones, Amelia, 2012, p. 207) L'artiste revendique implicitement le droit des couples homosexuels en ce qui concerne la conception d'un enfant et défie les stéréotypes qui sont associés à la maternité envers les communautés lesbiennes et sadomasochistes. Dans son livre, *Seeing Differently*, Amelia Jones mentionne que le « [q]ueer is anamorphosis, the disorienting of the subject in space and time ». (Jones, Amelia, 2012, p. 175) En d'autres termes, l'art *queer*, bien qu'il résiste à une définition univoque, vient déstabiliser le discours hétérosexuel dominant par la représentation de nouvelles catégories qui brisent la dichotomie homme-femme. L'art *queer* offre donc une brèche dans le discours hétérosexuel et dans la vision de la sexualité plus marginale.

Comme le mentionne Julie Lavigne, parlant de la pornographie,

[...] la recherche d'une liberté d'expression pour une sexualité plus marginale et une conception radicalement constructiviste de la sexualité, parmi les bases de la théorie *queer*, rejoignent les objectifs de la revendication d'une liberté d'expression pornographique. (Lavigne, Julie, 2014, p. 17)

Par la représentation de corps qui incarnent un troisième genre, l'art *queer* participe ainsi au débat sur la représentation de la femme dans les médias et dans l'industrie pornographique.

1.4 Sexualité et pornographie

D'accord ou non avec la pornographie hétérosexuelle et normative, les théoriciennes, telles MacKinnon, Dworkin et Rubin, ont fait couler beaucoup d'encre à ce sujet

tandis que les artistes féministes ont été grandement inspirées par ce débat. Beaucoup d'auteurs se sont intéressées à la représentation des femmes, notamment Laura Mulvey qui a écrit sur le regard et le fétichisme (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, en 1975). Julie Lavigne affirme que la pornographie a une « importance colossale » puisque celle-ci « s'est installée dans notre société comme une nouvelle norme qui régit la sexualité des hommes et des femmes : une norme qui n'est d'ailleurs qu'une imitation de la norme patriarcale et hétérosexiste qui fonde notre société ». (Lavigne, Julie, 2014, p. 181) Devant l'omniprésence de la sexualité dans notre société aux normes patriarcales et hétérosexistes, certaines féministes telles que Catharine MacKinnon et Andrea Dworkin ont joint leurs forces afin de bannir la pornographie dans les années 1980. Elles continueront leur combat dans les années 1990 croyant fortement que ces pratiques tuent littéralement les femmes. (Lavigne, Julie, 2004, p. 2 et Lavigne, Julie, 2014, p. 17) En contrepartie, une branche libérale féministe, dite prosexe, milite contre la victimisation des femmes face à la pornographie. Gayle Rubin fait partie de ces féministes. Elle critique la censure de la pornographie avec sa théorie radicale du sexe dans son livre *Penser le sexe* paru en 1984. Son plus récent livre, *Surveiller et jouir* (2010), questionne le rapport à l'érotisme dans la pornographie contemporaine. C'est dans cette optique que certaines artistes se sont approprié les codes de la pornographie afin de renverser le jeu de pouvoir que détiennent habituellement les hommes dans les films hétérosexuels de catégorie commerciale.

Loin de représenter fidèlement les codes hétérosexuels de la pornographie, Annie Sprinkle (1954-), activiste féministe et sexologue, propose une critique de la pornographie classique à travers ses performances éducatives. L'artiste, qui détient un doctorat en sexualité humaine, a joué dans plusieurs films pornographiques, nous apparaît tout autant comme une pédagogue en matière de sexualité qu'une activiste.

De 1989 à 1996, et dans plusieurs villes, Sprinkle performe *Post-Porn Modernist Show* qui consiste à donner des ateliers éducatifs sur la sexualité et à parler de son expérience d'actrice porno. Lors de l'un de ces ateliers, qu'elle a appelé *Public Cervix Announcement*, elle s'administre une douche vaginale sur scène, partage ses connaissances sur les parties génitales féminines et montre l'intérieur de son vagin à l'aide d'un spéculum. Le public pouvait ainsi se lever, aller observer de plus près avec une lampe de poche et poser des questions sur ce qu'il voyait.



Figure 5 Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement*, 1989 à 1996

Le sens de l'humour de Sprinkle et sa maîtrise de la scène font de ses performances une réussite. Non seulement tout se déroule dans le respect, mais l'artiste réussit à renverser la relation de pouvoir entre sujet et objet (Reckitt, Helena et Peggy Phelan, 2001, p. 149) devenant elle-même l'un et l'autre. Autrement dit, l'auto-affirmation de Sprinkle en tant que sujet sexué dans une pratique pornographique éducative, fait

tomber les préjugés sur l'objectivation de la femme. Loin d'être une victime de son métier, sa carrière lui a permis de s'émanciper en tant que femme. Sprinkle démontre également au public qu'elle prend plaisir dans ce qu'elle fait et qu'elle a toujours le contrôle sur son corps et son image. Selon Julie Lavigne, l'œuvre *The Sluts and Goddesses Video Workshop* aurait pour but « d'accroître le plaisir sexuel des femmes par l'éducation et l'apprentissage, ce qui f[erait] de cette insertion pornographique un élément didactique ». (Lavigne, Julie, 2014, p. 172) De notre côté, nous y voyons une ressemblance avec *Public Cervix Announcement*, puisque les œuvres démontrent un désir d'affirmation et une incarnation positive de la sexualité féminine, telle une critique de la pornographie commerciale.

Nous donnerons ici un deuxième exemple qui représente l'antithèse de Sprinkle afin de démontrer les positions divergentes au sujet de la pornographie hétérosexuelle et commerciale. Sarah Lucas (1962-), qui fait partie des *Young British Artists*, a connu une ascension rapide dans les années 1990 avec son esthétique *trash* et subversive qui se répercute notamment dans sa série *Bunny Gets Snookered* créée en 1997. Cette série propose de déconstruire le fantasme masculin de l'actrice pornographique au cœur d'un système hétéronormatif.



Figure 6 Sarah Lucas, *Pauline Bunny*, 1997

Pauline Bunny est une des installations parmi la série et consiste en un assemblage constitué d'une chaise en bois et de plusieurs paires de bas de nylon. Une première paire de bas de nylon couleur chair⁶ est remplie de fibre végétale appelée *Kapok* à laquelle l'artiste a enfilé des bas de nylons noirs. Ceux-ci sont installés sur la chaise en bois, telles deux jambes de femme en position assise. Une deuxième paire de bas de nylon couleur chair, également remplie de fibre, est accrochée verticalement sur le dossier de la chaise et exécute une courbe vers le haut, qui simule peut-être des oreilles de lapin. Enfin, de chaque côté de la chaise pend la dernière paire de bas, cette-fois sans fibre à l'intérieur, tels des bras pendouillants exprimant la fatigue. Sans attributs sexuels, le corps de la femme apparaît incomplet, bien que le fétiche des jambes en bas de nylon demeure présent.

⁶ Nous utiliserons le terme « couleur chair » pour désigner la couleur beige rosée de la peau d'une femme blanche afin de ne pas allonger le texte inutilement.

Les bas de nylon noirs évoquent habituellement la séduction, mais le relâchement et la passivité de l'assemblage sont loin d'appartenir aux caractéristiques de la puissante femme fatale. Au contraire, Lucas donne un aspect vulgaire au corps de la femme par la paresse des membres et la position avachie du personnage. Les extrémités des bas de nylon couleur chair remplis de fibre ont un aspect phallique, rappelant la suprématie de l'homme dans l'industrie de la pornographie. Or, considérant que la traduction de *Snookered* signifie à la fois un sentiment de fatigue et le fait d'avoir été baisé, il est donc également possible de faire le lien entre le titre de l'œuvre et les *bunnies playboy*, ces femmes qui font partie du harem de l'entreprise playboy. Par contre, Lucas renverse ce processus d'objectivation de la femme avec *Pauline Bunny* qui représente le corps de la femme de manière ridicule et non désirable. (Manchester, Elisabeth, 2002, en ligne) Autrement dit, Lucas utilise la mollesse de ces matériaux pour donner une allure nonchalante à son installation qui n'attire pas les regards masculins empreints de désirs. Ce corps vulgaire représente l'inverse des stéréotypes de beauté traditionnels incarnés par les *bunnies playboy*, car l'absence d'attributs sexuels féminins en fait un personnage asexué qui ne peut alimenter les fantasmes de l'homme envers la femme. Avec ironie, l'artiste déconstruit la figure de la vedette pornographique qui semble éprouver un épuisement face à cette marchandisation d'image du corps de la femme.

1.5 Corporéité

La représentation du corps de la femme comme outil de promotion et de marchandisation est un sujet de luttes féministes qui traverse les époques. À cet égard, les années 1960-1970 ont été marquées par la prise de pouvoir des femmes sur leur propre corps et son objectification au sein du système patriarcal. Par contre, la relation des féministes avec l'image de leur corps est ambivalente puisque celui-ci a

été, et est encore, à la fois une source d'oppression et un outil de pouvoir de revendications. (S. Andermahr, T. Lovell, C. Wolkowitz, 2000, p. 25) Ainsi, les thèmes de la reproduction, de la sexualité, des menstruations, de la grossesse et de la ménopause ont été abordés par les artistes féministes de la première vague, qui ont voulu mettre en valeur le corps de la femme.

Puis, la fin des années 1970 et le début des années 1980 sont marqués par la « résurrection du corps » théorisé notamment par Foucault, Lacan et Merleau-Ponty, destituant la dichotomie corps/esprit au profit de la subjectivité et donc d'une corporéité. (S. Andermahr, T. Lovell, C. Wolkowitz, 2000, p. 25) Selon Elizabeth Grosz, docteure en philosophie et féministe, les pratiques sociales transforment les corps et remettent en question la pensée dichotomique qui pose une scission entre, d'une part le corps matériel, et de l'autre, ses différentes représentations culturelles et historiques. (Grosz, Elizabeth, 1994, p. 21) L'auteure croit qu'il faut éviter l'impasse de catégories corps/esprit et refuser le modèle unique basé sur un type de corps qui représenterait la *norme* de l'être humain. Grosz mentionne également que le corps doit être considéré comme un site d'inscriptions sociales, politiques, culturelles et géographiques. Le corps est donc lui-même un produit culturel en constant changement. (Grosz, Elizabeth, 1994, p. 23) En incarnant la culture, sa définition se traduit par une entité non terminée, le sujet d'un processus culturel sans fin.

Dans cette mouvance, plusieurs artistes féministes travailleront sur la corporéité comme capacité du corps à sentir et à agir dans l'environnement. Des mannequins de plastique désarticulés et hermaphrodites de Cindy Sherman aux longues performances de Vanessa Beecroft, les artistes féministes de la troisième vague poursuivent ainsi le travail de leurs prédécesseuses. Elles traiteront par exemple des stéréotypes de la beauté, de la réaffirmation de la féminité, de l'avortement, des troubles alimentaires

et de l'hybridité entre les corps et la technologie, parfois avec ironie et humour. D'autres, comme Jenny Saville, renégocient avec sérieux les critères de beauté en révélant l'excès de peau, la puissance du corps et le renversement du regard vers le regardeur. Par-dessus tout, Saville propose un modèle de corps peu représenté dans les médias et dans l'histoire de l'art et participe à une redéfinition de la corporéité.

Reconnue pour avoir fait partie des *Young British Artists*, Jenny Saville (1970-) questionne la notion de beauté au sens traditionnel du terme. Par ses œuvres, l'artiste présente une étude sur la présence des femmes vivant un surpoids, et ce, souvent à l'aide de très grand format de tableau. Les œuvres de l'artiste s'intègrent dans un contexte où l'idée de la minceur extrême est remise en question, sans pour autant que les corps bien en chair soient un idéal à atteindre, comme s'il n'existait pas de zone grise entre la minceur extrême et l'obésité. En effet, si « [l]'obèse est construit socialement sur le principe de la mollesse, du laisser-aller, du non-contrôle de soi » (Andrieu, Bernard et Gilles Boëtsch, 2008, p. 231), beaucoup de femmes qui détiennent ces caractéristiques et qui se comparent aux modèles véhiculés par les médias croient, de ce fait, avoir un surplus de poids.

Par contre, Saville crée des œuvres qui « draw attention to the capacities of bodily material to act and be acted upon within the context of an explicitly weight-obsessed and fat-phobic Western consumer culture that positions women in a distanced and estranged relationship with their bodies ». (Colls, Rachel, 2012, p. 176) La multiplicité des images de corps jeunes et extrêmement minces provoque une distorsion avec la réalité puisque « [l]e corps (...) se trouve à être l'objet et le sujet de la même expérience ; toutefois c'est au travers de la construction de l'image qu'une relation à l'objet s'exprime ». (Andrieu, Bernard et Gilles Boëtsch, 2008, p. 179) En d'autres termes, les œuvres de Saville démontrent au public que les stéréotypes de beauté qui règnent sur les habitudes de vie des femmes, les pousseraient à effectuer

un détachement psychologique avec leur corps. Ainsi, alors que certaines femmes sont désincarnées de leur propre corps, Saville représente des femmes qui assument leurs courbes. Le triptyque *Strategy (South Face/Front Face/North Face)*, créé par Saville en 1993-1994, présente une femme obèse en contre-plongée. Les proportions sont ainsi visuellement rompues faisant paraître la femme encore plus massive qu'elle ne l'est réellement.

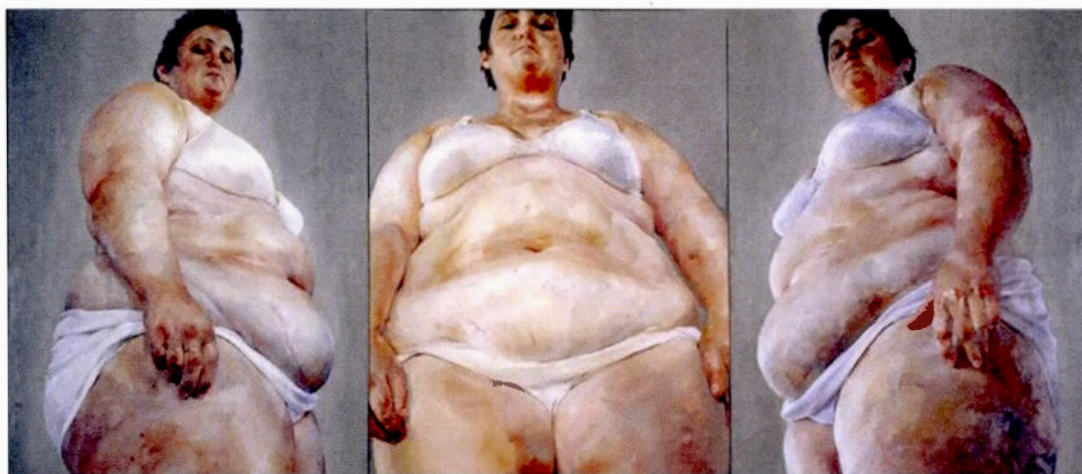


Figure 7 Jenny Saville, *Strategy (South Face/Front Face/North Face)*, 1993-1994

Vêtu simplement de sous-vêtements blancs à peine plus blanc que la couleur de sa peau, le modèle regarde le spectateur ou la spectatrice de haut. Ainsi, « by representing a specific idea of femininity, she speaks to the disparity between the way that many women feel about their bodies and the reality of how those bodies are perceived by others ». (Meagher, Michelle, 2003, p. 34) Se présentant de face dans le tableau du centre, la femme voit son corps déborder du cadre choisi par l'artiste :

« Saville's images present the female nude pushing out towards the viewer, rather than being safely contained within a frame ». (Reckitt, Helena et Peggy Phelan, 2001, p. 187)

Jouant entre le dégoût et la beauté, des tons de mauves, de bleus, de jaunes et de roses s'entremêlent pour représenter la peau de la femme, un procédé qui se rapproche de la palette des impressionnistes, tel Renoir. Les muses de Saville dégagent une aura de confiance en soi, donnant une autre définition de la beauté à travers cette vision de la corporéité. Si dans une ère où les médias véhiculent le culte du corps et que plusieurs complexes découlent des images de femmes *parfaites* retravaillées par logiciel informatique, les chirurgies esthétiques deviennent ainsi une solution rapide qui rend possible les transformations du corps à volonté.

1.6 Posthumain

Les chirurgies plastiques, le clonage et les développements informatiques ont transformé la vision du corps humain dès les années 1990. Les avancées en génétique ont également suscité beaucoup de questionnements en ce qui a trait à l'humain et à la société contemporaine. Est-ce que la science aurait évolué à un point tel que le concept de l'humain serait dépassé? Serions-nous arrivés à l'ère du posthumain? Fantasme technologique où l'évolution darwinienne serait désuète, le concept même du soi dans l'environnement social se transforme au gré des avancées en communication. En 1992, Jeffrey Deitch, marchand d'art et conservateur, a mis sur pied une exposition intitulée *Posthuman* qui a regroupé les thèmes de l'ingénierie génétique, de la chirurgie plastique, des expansions de l'esprit et des modifications corporelles, bref, de nouvelles conceptions de la construction du soi et de l'identité. Selon Marina Maestrutti, auteure et chercheuse :

Deitch propose schématiquement les différences entre modernité, postmodernité et posthumain en les attribuant essentiellement à un changement dans le rapport à l'identité : la modernité a célébré l'affirmation du Moi, la postmodernité l'a fragmenté, le posthumain cherche à le reconstruire. (Maestrutti, Marina. 2011, p. 79)

Sept ans après cette exposition, Katherine N. Hayles a théorisé sa vision du posthumain alors que la science avait déjà beaucoup évolué en ce qui concerne la génétique, la chirurgie plastique et les technologies de l'information. Hayles définit le posthumain comme un amalgame entre le corps humain et l'intelligence artificielle. Ainsi, « there are no essential differences or absolute demarcation between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot theology and human goals ». (Hayles, Katherine, N. 1999, p. 3) Les possibilités infinies offertes par les technologies d'information ont multiplié les nouvelles structures de pensée alors que les découvertes récentes en biotechnologie permettent de passer de la fiction d'un corps réinventé à une réalité construite et reconstruite. Deitch rapporte que « [t]he matter-of-fact acceptance of one's "natural" looks and one's "natural" personality is replaced by a growing sense that it is normal to reinvent oneself [...] freed from the constraints of one's past and one's genetic code ». (Deitch, Jeffrey, 1992, p. 27) Artiste multidisciplinaire, Orlan incarne ce changement de paradigme concernant l'identité, la technologie et les transformations corporelles.

Née en 1947 à St-Étienne, Orlan est connue pour ses performances où son corps est utilisé comme moyen d'émancipation face aux normes, à la religion et à la sexualité. Au cours des années 1990 s'opère un renversement dans sa pratique, le corps devient un « fardeau » pour l'artiste et elle devra le transformer afin de poursuivre une quête d'identité posthumaine. (Coulombe, Maxime, 2006, p. 76) À travers des opérations

chirurgicales, Orlan tente de renverser les concepts traditionnels de beauté, de féminité dans un rapport au corps qui ébranle également la notion de corporéité dans la société postmoderne. Tout d'abord, par les performances entourant *La réincarnation de Sainte-Orlan*, l'artiste élabore une mise en scène où elle joue son propre personnage. Transformant publiquement son image corporelle, elle remet en question la notion d'identité en créant une mise en abyme identitaire qui passe par la remodelisation de son visage et de sa chair. Non seulement les opérations chirurgicales d'Orlan s'inscrivent dans un processus de déconstruction des systèmes de représentation patriarcale sur le corps féminin, mais ces performances rendent possible son désir de s'identifier à des traits de personnalité appartenant à des icônes de beauté. Ce processus s'effectue en terme de logique identitaire par les nombreuses chirurgies esthétiques que l'artiste subit. En d'autres termes, pour Orlan, le corps doit devenir un vêtement transformable au gré des nouvelles identités du possesseur, mais en même temps, il doit perdurer dans sa matérialité comme incarnation de ces identités. (Coulombe, Maxime, 2006, p. 42) Orlan décrit elle-même son travail :

My work and its ideas, incarnated in my flesh interrogate the status of the body in our society and its evolution in future generation via new technologies and upcoming genetic manipulation. My body has become a site of public debate that poses crucial questions for our time. (Nelkin, Dorothy et Suzanne Anker, 2004, p. 73)

L'œuvre *La réincarnation de Sainte-Orlan*, a débuté par le choix de grands canons de beauté de l'histoire de l'art afin d'intégrer leurs caractéristiques physiques et, parallèlement, leurs traits de caractère. Puis, l'artiste a créé par ordinateur l'image finale de son visage, qui est une combinaison des œuvres suivantes : « Leonardo's Mona Lisa, an anonymous School of Fontainebleau sculpture of Diane chasseresse, Gustave Moreau's Europa, Botticelli's Venus, and François Pascal Simon Gérard's Psyche ». (O'Bryan, Jill C, 2005, p. 14) Chaque femme a été choisie pour une raison

précise qui évoque le désir d'Orlan d'assimiler certaines qualités appartenant à ces femmes telles que « androgyny, carnal beauty, temerity and agressivity, fragility and vulnerability and fascination by adventure and the future ». (Ince, Kate, 2000, p. 125) Elle désire ainsi donner corps à ces qualités par des transformations chirurgicales, qui font de sa propre chair le médium principal. Orlan fait donc de sa personne une œuvre incarnée.



Figure 8 Orlan, *La réincarnation de Sainte-Orlan*, 1990-1993

Orlan utilise son corps tel un lieu de transformation des discours sur la beauté et l'identité, au point où son apparence physique se rapproche du *monstre sublime*. Rêve de mutation assortie d'un désir de fusion, l'artiste se transforme elle-même en objet d'art, « les défigurations réelles que pratique Orlan forment [...] une série d'écrans où se mêlent le symbolique, le perçu et l'hallucinatoire ». (Busca, Joëlle, 2000, p. 20) L'importance que l'on accorde à notre enveloppe corporelle peut être perçue dans la

persistance de l'artiste à démontrer l'effet éphémère de la satisfaction de sa propre image corporelle :

Always, she is the artist who is transforming herself, having herself sculpted to resemble an image that she herself created from/of the outside, of her inside. In her attempt to locate her interior image she has placed her exterior physique in a state of flux. It is not still and not fixable. (Donger, S., S. Shepherd et Orlan, 2010, p. 65)

Le rituel dans les performances chirurgicales d'Orlan est essentiel, car il permet de maîtriser la situation, mais plus encore, l'angoisse face à l'inconnu de l'existence humaine, sa fragilité et ses bornes identitaires. (Coulombe, Maxime, 2007, p. 22) Par ailleurs, les performances médicales de l'artiste ne s'apparentent pas au contexte scientifique inquiétant que l'on associe aux blocs opératoires. Les murs sont tapissés du corpus d'œuvres de l'artiste, les chirurgiens et infirmières sont habillés de couleurs flamboyantes et des objets sont placés ici et là afin de rendre l'atmosphère propice à un changement d'identité. Coulombe explique cette métamorphose de l'espace médical en un atelier de création – de manière carnavalesque même – comme un moyen d'inviter le rituel à prendre place et de calmer les angoisses. Selon l'auteur, « [n]on seulement le rituel permet-il d'intégrer ses transformations identitaires à un cadre permettant de gérer l'abject d'un tel geste, mais ce faisant, il donne aussi le courage d'un dépassement des contraintes esthétiques traditionnelles et normées ». (Coulombe, Maxime, 2007, p. 26)



ORLAN Reading La Robe by Eugénie Lemoine-Luccioni, 1st Surgery-Performance, juillet 1990, Paris.
Cibachrome diasec mount, 105 m x 110 cm

Figure 9 Orlan, *La réincarnation de Sainte-Orlan*, 1990

Dans ce rituel, il est possible d'y voir le désir de déconstruction des systèmes de représentation patriarcale sur le corps féminin, et également une démonstration de l'identité basée sur une apparence factice. En effet, l'artiste – qui refuse l'anesthésie générale – n'est pas un personnage passif dans une expérience où le médecin aurait sa vie et son corps entre ses mains. Au contraire, Orlan reste éveillée tout au long de l'opération et participe même activement au « spectacle » de ses chirurgies afin de déjouer les normes médicales et contrôler son évolution corporelle et identitaire. Se rendant dans un espace médical propice à ces transformations, Orlan « suit scrupuleusement les consignes d'hygiène, mais, une fois coulé ce socle médical, ses performances vont tenter d'en transformer le contexte, et la valeur ». (Coulombe, Maxime, 2007, p. 24) L'œuvre de l'artiste renverse donc d'une certaine manière, la dyade médecin-patient, homme-femme, car elle dirige le déroulement des opérations, elle demeure maître du processus chirurgical et artistique. De plus, alors que les icônes de beauté qu'Orlan a choisies ont été créées par des hommes, le chirurgien est

au service de l'artiste, il devient le technicien de la *maîtresse*. Mélina Bernier, activiste et théoricienne féministe, précise, pour sa part, que « l'éthique féministe de l'artiste articule la position d'objet dénonciateur avec celle du sujet créateur ». (Mélina Bernier dans Mensah, Maria Nengeh, 2005, p. 145) Ainsi, Orlan joue un double jeu, celui du sujet et de l'objet, comme si le docteur Frankenstein et son monstre ne faisaient qu'une seule et même personne. En maîtrisant son corps et, de ce fait son image, l'artiste modifie peu à peu les systèmes de représentation du corps féminin, en ce qui concerne son statut passif et la normalisation de sa beauté. Orlan transforme donc sa corporéité pour devenir un être posthumain.

En incarnant le posthumain, Orlan confère à son œuvre quelques visées du cyborg, par exemple, la subversion des conventions médicales. Comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre, plusieurs théories sur le posthumain s'inspirent du manifeste cyborg écrit en 1985 par Donna Haraway, notamment dans l'élaboration d'un nouveau vocabulaire conceptuel qui redéfinit les nouvelles technologies et leur impact sur les femmes. Ce nouveau vocabulaire servira également aux cyberféministes qui opèreront une résistance tant sur le réseau Internet que dans le monde réel.

1.7 Cyberféminisme

Le manifeste cyborg de Donna Haraway a marqué le mouvement féministe et plusieurs domaines en sciences sociales. Comme nous l'avons énoncé précédemment, l'auteure se sert du concept du cyborg afin de valoriser l'altérité et le métissage. Ainsi, le manifeste met en place une politique des affinités qui permet de penser la possibilité d'identités multiples et un ralliement autour de ses identités. Les premières

artistes cyberféministes ont également été fortement influencées par Haraway. Entre autres, le mouvement cyberféministe se sert d'Internet comme un moyen de rendre le féminisme plus accessible à un auditoire composé de diverses femmes et hommes à travers le monde. L'outil informatique devient ainsi essentiel au réseautage des cyberféministes et au recrutement de nouveaux membres. Ainsi, les cyberféministes effectuent des recherches sur l'utilisation d'Internet par les femmes et les hommes, mais également sur la représentation du corps pixellisé, sur la performance et sur les problématiques des féministes en lien avec la cyberculture. (Lemecha, Vera, 2004, p. 65-69) En effet, l'élaboration d'un discours en marge des médias de masse (Geneviève Pagé dans Mensah, Maria Nengeh, 2005, p. 46) permet aux cyberféministes de critiquer le sexisme vécu par les femmes sur Internet. De surcroît, elles sont convaincues que les nouvelles technologies pourront offrir un nouveau départ aux femmes en créant un langage qui leur est propre, des programmes, des plateformes, des images, des identités fluides et des définitions multi-sujets dans le cyberspace. (Fernandez, M., F., Wilding et M. M. Wright, 2002, p. 21) Le premier mouvement artistique cyberféministe voit le jour en 1991 avec les artistes médiatiques appelées VNS Matrix. Dans leur manifeste cyberféministe pour le XXI^e siècle, elles se réapproprient certains idéaux essentialistes des féministes des années 1970. Par contre, leur tendance militante teintée d'humour, qui tranche avec les méthodes contestataires des féministes de la deuxième vague, se décèle lorsqu'elles écrivent : « we are the modern cunt, [...] we see art with our cunt, we make art with our cunt [...] we are the virus of the new world disorder [...] the clitoris is a direct line to the matrix ». (Old Boys Network, en ligne) Elles se servent ainsi d'une iconographie à la fois essentialiste et futuriste, tout en misant sur un discours prônant une sexualité assumée et la construction d'une identité fluide.

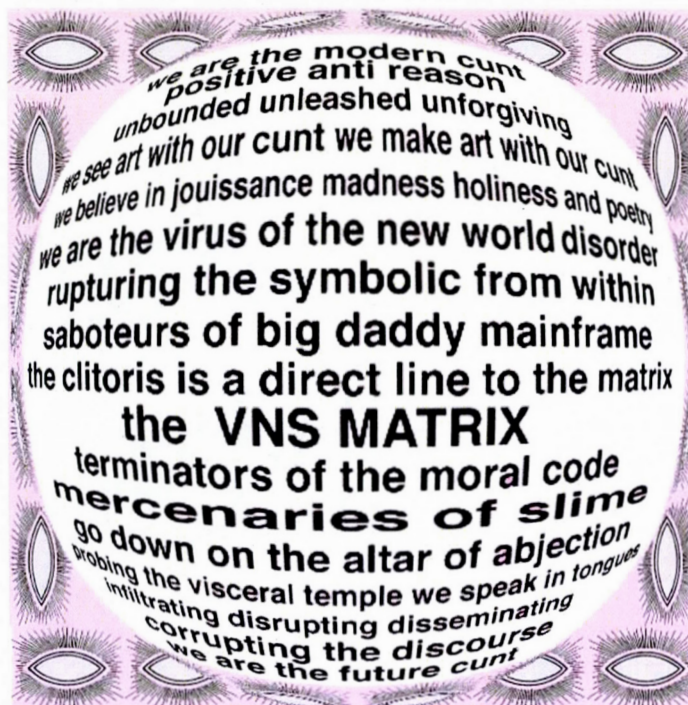


Figure 10 VNS Matrix, *Manifeste cyberféministe pour le XXI^e siècle*, 1991

En 1992, elles créent *All New Gen*, une œuvre vidéo interactive pendant laquelle les spectateurs et spectatrices peuvent incarner un avatar qui entre dans une aventure cybernétique. Se moquant des jeux vidéo habituellement créés pour les hommes, le joueur ou la joueuse peut, par exemple, dévisser un pénis en chrome afin de le transformer en téléphone portable et infiltrer les banques de données de *Big Daddy*, l'homme Œdipe. Le but du jeu est de semer le désordre dans ce monde virtuel afin d'enrayer les mœurs du pouvoir patriarcal pendant que plusieurs personnages farfelus tentent de faire échouer le protagoniste. À travers ce jeu vidéo, les personnages *queer* renversent plusieurs stéréotypes sur l'homosexualité et le sexisme, sujets de luttes privilégiés par les cyberféministes.



Go To:

This is not a world for indie-saddoes or boys of the bash'em smash'em school. Streetfighter (and others) is just a total dick in the **Zone**. The **Oracle Snatch** can see 'em coming, and recognising them as the drone clones of the **Circuit Boy**, **slimes** them so their futures are compromised and their signal no longer networked on the line. This interference is of the utmost necessity, the linear is redundant on the **All New Gen Net** and the polymorphous and the perverse the rule: The Cybemen are reduced to waiters at the bar where the players can have a quick drink and then slink off to the **bonding booth** to network in new and inventive ways. In this **Zone**, there are no previous ways, the past is now redundant. With **All New Gen** you walk all levels of possible futures with new languages and no fixed strategems. **Players should be warned: This game will replicate.**

Figure 11 VNS Matrix, *All New Gen*, 1992

Julianne Pierce de VNS Matrix décrit la première vague cyberféministe ainsi :

Cyberfeminism was about ideas, irony, appropriation and hands-on skilling up in the data terrain. It combined a utopic vision of corrupting patriarchy with an unbounded enthusiasm for the new Tools of technology. It embraced gender and Identity politics, allowing fluid and non-gendered identities to flourish through the digital medium. (Fernandez, M., F., Wilding et M. M. Wright, 2002, p. 22)

En 1997, la première association internationale de cyberféministes *Old Boys Network* organise son premier regroupement international lors de la dixième édition de la *documenta*, une exposition d'art contemporain qui a lieu tous les cinq ans à Kassel. *Old Boys Network* lance cent antithèses sur ce que n'est pas le cyberféminisme, par exemple : « le cyberféminisme n'est pas une fragrance, n'est pas une banane, n'est pas une pipe, n'est pas moderne, n'est pas postmoderne, n'est pas essentialiste [...] ». (Lemecha, Vera, 2004, p. 64) L'une des pionnières du mouvement, Faith Wilding, une artiste féministe qui a été active aux côtés de Judy Chicago dans les années 1970, explique ce geste par la profonde ambivalence qui existait au sein du mouvement féministe et ses sous-groupes et de par le fait que les femmes ne se reconnaissaient pas dans le nous inclusif théorique dû à leurs réalités différentes. C'est pourquoi les cyberféministes ne désirent pas écrire une ligne directrice précise. Néanmoins, Melanie Stewart décrit le cyberféminisme comme une perspective axée sur les femmes qui prône l'usage de l'information et de la communication par les femmes comme une prise de pouvoir. (Lemecha, Vera, 2004, p. 64) Par ailleurs, les cyberféministes travaillent dans le but de rendre visible la longue histoire d'oppression que subissent les femmes à travers leurs corps par les discours de la science et la technologie.

La deuxième vague de cyberféministes se met en œuvre en 1998, avec la formation d'un groupe nommé subRosa avec comme membre fondatrice Faith Wilding. Le groupe sert de lieu de rassemblement pour des chercheurs et chercheuses qui se consacrent à la recherche dans l'art, l'activisme, et la politique. Par son nom, subRosa rappelle la clandestinité et rend hommage aux pionnières féministes dans l'art, l'activisme, le mouvement ouvrier, la science ainsi que la politique : Rosa Bonheur, Rosa Luxemburg, Rosie *the Riveter*, Rosa Parks et Rosie Franklin. (subRosa, 2011,

p. 17) Le groupe s'inscrit dans l'histoire de l'art en proposant des œuvres qui repensent les conditions de viabilité du corps féminin. Leurs questionnements face à l'utilisation du matériel biologique féminin proposent de briser certains tabous en ce qui concerne la reconstruction d'une identité femme plurielle. Cette cellule cyberféministe analyse et critique les répercussions des nouveaux moyens de communication et des biotechnologies sur le corps, la vie et le travail des femmes.

Alors que plusieurs féministes ont célébré le corps *naturel*, beaucoup d'autres ont accueilli les avancées scientifiques telles que la contraception, la pilule du lendemain, les échographies pendant la grossesse, l'accouchement médicalisé et les technologies de reproduction assistée. (Da Costa, Beatriz et Kativa, Philip, 2008, p. 225) Sans que subRosa ne se positionne clairement sur ces avancées, la cellule cyberféministe effectue plusieurs recherches sur les nouvelles technologies génétiques ou les chirurgies plastiques. Ainsi, elles questionnent certaines pratiques qui résultent des tendances eugéniques, par exemple l'imposition d'une prise massive d'hormones, afin de mettre en lumière l'instrumentalisation des femmes par les innovations biotechnologiques. Dans le chapitre suivant, nous verrons plus précisément en quoi consistent leurs œuvres et comment elles s'inscrivent dans la troisième vague féministe.

1.8 Conclusion

Les thèmes exploités par la troisième vague féministe, dont il a été question dans cette mise en contexte, permettent de situer le mouvement et de comprendre l'ancrage de ses luttes à travers l'histoire de l'art de l'époque. D'une part, le retour de l'essentialisme comme stratégie délibérée et comme élément rassembleur du mouvement féministe démontre que certaines féministes de la troisième vague

s'inscrivent en continuité avec la deuxième vague, puisque, pour elles, l'iconographie vaginale est un symbole d'union et de force pour véhiculer leurs idées. D'autre part, la déconstruction d'une « identité femme » fixe et le développement des théories *queer* expriment un détachement face aux valeurs véhiculées par la deuxième vague féministe. En effet, la multiplicité des identités et des groupes sociaux qui ne se reconnaissent plus dans la réalité d'une catégorie femme unifiée provoque un désir d'affirmation de leurs propres oppressions. Les enjeux autour de la sexualité et de la pornographie ne font pas l'unanimité au sein des artistes de la troisième vague féministe, mais la multiplicité des points de vue démontre que les luttes sont loin d'être gagnées. Enfin, les problématiques de la corporéité et du posthumain émergent au sein de la troisième vague féministe et font état du changement de paradigme concernant le corps humain provoqué par l'arrivée des nouvelles technologies.

De surcroît, comme le cyberféminisme fait partie intégrante de la troisième vague féministe, le mouvement défend plusieurs grands thèmes communs aux artistes féministes. En effet, la déconstruction d'une « identité femme » se perçoit au cœur des œuvres cyberféministes qui tentent, avec l'aide d'Internet, de rejoindre les femmes toutes origines confondues. Les théories *queer* et la sexualité plus libre sont au centre de leur discours qui est véhiculé tel un cheval de Troie par une iconographie posthumaine et essentialiste comme stratégie pour renverser les mœurs traditionnelles sexistes. De plus, les problématiques liées à la corporéité et aux biotechnologies sont étudiées par les cyberféministes à l'affût des avancées technologiques qui ont une répercussion sur le corps humain. Ainsi, nous constatons que le corps de la femme est le dénominateur commun aux œuvres féministes, cyberféministes et d'art biotech créées par des femmes. Abordés sous différents angles, les artistes soulèvent des prises de conscience sur les avancées scientifiques et l'image de soi dans une ère où les nouvelles technologies ont changé le rapport au corps. Le prochain chapitre

démontrera comment cette problématique s'articule dans les œuvres de subRosa et placera des assises théoriques pour l'avènement des œuvres d'art biotechnologique de Chrissy Conant et de Julia Reodica.

CHAPITRE II

L'influence de subRosa

Après que la première vague cyberféministe ait posé les bases d'une révolution par les nouveaux médias, subRosa prend place dans la deuxième vague cyberféministe comme le principal groupe cyberféministe actif en art. En effet, depuis plus de quinze ans, subRosa crée plusieurs événements, performances et publications afin de propager de l'information sur les impacts des nouvelles technologies sur la vie des femmes. De cette manière, la cellule activiste rend visibles les effets de l'interconnexion entre la science et le capitalisme dans ce que Haraway avait prédit comme un monde gouverné par une politique de la biotechnologie et de la microélectronique. Dans leur livre *Domain Errors*, les cyberféministes de subRosa mentionnent « [h]istorically, waves of feminism have often accompanied technological expansion, and feminists have both embrace and contested technological developments ». (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 17) Ceci dit, nous verrons dans ce chapitre comment ces cyberféministes articulent leurs mises en garde contre certaines pratiques scientifiques. Effectivement, selon elles, les nouvelles technologies et l'ingénierie médicale combinées aux facteurs économiques et sociaux ont le potentiel pour créer de « nouveaux humains », de nouvelles subjectivités et relations entre les corps. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 198) Par exemple, en séparant certains matériaux biologiques du corps humain, en les modifiant, et les recombinaut, les chercheurs augmentent les potentialités de reproduction du corps humain, mais transforment également la nature des relations avec le vivant. Autrement dit, l'être humain constitue un tout composé de gènes et de cellules qui est influencé par un environnement social. Ainsi, la cellule cyberféministe « s'oppose carrément aux prémisses d'un posthumanisme technophile [...] qui conçoit la technologie et le corps comme étant indifférents et dissociés des

contingences sociohistoriques et humanistes ». (Daubner, Ernestine, 2006, p. 63) Par leurs écrits et leurs performances relationnelles, ces activistes nous mettent alors en garde contre les discours eugéniques et globalisateurs envers le corps de la femme et sa capacité à produire des biomatériaux.

Afin de comprendre davantage les conséquences engendrées par ces nouvelles technologies, nous examinerons donc deux œuvres créées par subRosa. Premièrement, *Vulva De/ReConstructa* une vidéo de dix minutes créée en 2000 sera analysée en parallèle avec deux sites Internet qui proposent des chirurgies plastiques et un documentaire sur les chirurgies vaginales. Deuxièmement, l'intervention performative *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, qui a eu lieu pour la première fois en 2003 à la *Southwest Missouri State University*, sera étudiée afin d'y déceler les inégalités et les discours sur l'eugénisme découlant des technologies de reproduction assistée.

2.1 Analyse de l'œuvre *Vulva De/ReConstructa*

En mars 2000 a eu lieu la première représentation de la vidéo *Vulva De/Reconstructa* à l'exposition *Die Verletzte Diva* (la diva blessée) au Taxispalais à Innsbruck en Autriche, qui a également été projetée simultanément à Los Angeles et à Baltimore. *Die Verletzte Diva* abordait le thème de l'hystérie chez les femmes comme symptôme des progrès mondiaux. (Lady Bug, en ligne, 2000) De nombreux hommes artistes de l'avant-garde ont illustré des femmes affectées par les changements sociaux. Que ce soit les futuristes, les dadaïstes ou les surréalistes, ces artistes ont tous été inspirés par l'hystérie comme une puissance érotique et les femmes qui en étaient affectées devenaient leurs muses. De ce thème, les artistes contemporaines faisant partie de l'exposition ont déconstruit certains préjugés tels que la passivité de la femme dans le

processus artistique. (Eiblmayr, S. Snauwaert, D. Wilmes, U. Winzen, M. 2000, p. 33) Lors de cette exposition, les cyberféministes présentent une vidéo qui a pour but de montrer comment les biotechnologies sont utilisées comme nouveau remède à l'hystérie. Les artistes de subRosa avancent que les médecins relient encore l'hystérie avec un faux préjugé, soit le désir du pénis, en utilisant l'adéquation entre le discours sur l'épanouissement sexuel et l'*insuffisance*⁷ des parties génitales féminines. Les cyberféministes rappellent que Freud avait relié l'hystérie au manque de plaisir sexuel des femmes, problème qui découlerait selon le psychiatre de l'absence de pénis. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 149) La vidéo de dix minutes met en scène un médecin et sa patiente qui discutent des chirurgies de rajeunissement et de restructuration vaginale, dont la femme a entendu parler dans divers médias.

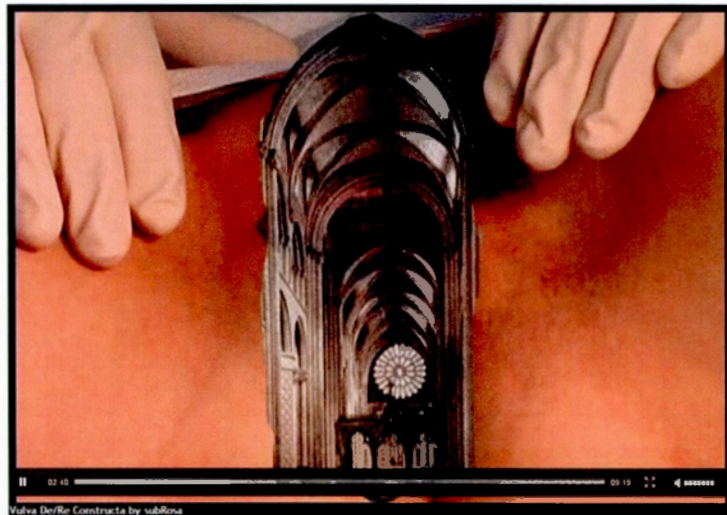


Figure 12 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000

⁷ Terme utilisé par les médecins qui signifie que la femme aurait un manque au niveau de ses parties génitales, puisqu'elle est née sans pénis. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 149)

En superposant les paroles du médecin sur des images statiques, subRosa arrive à démontrer les aberrations concernant ces opérations. Par exemple, lorsque le praticien évoque l'augmentation de l'ergonomie par la transformation architecturale de la vulve, l'image de la nef d'une cathédrale apparaît sur un gros plan des parties génitales de la femme.



Figure 13 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000

Un peu plus loin dans la vidéo, des photographies noires et blanches de visages de femmes souriant à pleines dents sont associées à des phrases écrites à la main telles que: « I did this for me! I'm soooo thrilled! » et « The doctor really understood what I wanted! ». Ces phrases mettent de l'avant la détermination de la femme à subir ces opérations et la *supposée* compréhension du médecin qui accomplit la volonté de

celle-ci. Toutefois, par-dessus ces images, la voix suave de l'homme mentionne: « Lady, are you tired of your lack? » suggérant que la femme souffre d'un manque, sans plus de précision. Par cette question, subRosa met l'accent sur l'ambiguïté du message des médecins qui sous-entendent que la femme n'est pas satisfaite de sa vie sexuelle et que ceci serait dû à la « mauvaise » configuration de son corps. En ce sens, les conclusions hâtives de Freud résonnent encore dans ce discours, reliant l'hystérie ou la frustration sexuelle à l'absence du pénis chez la femme.

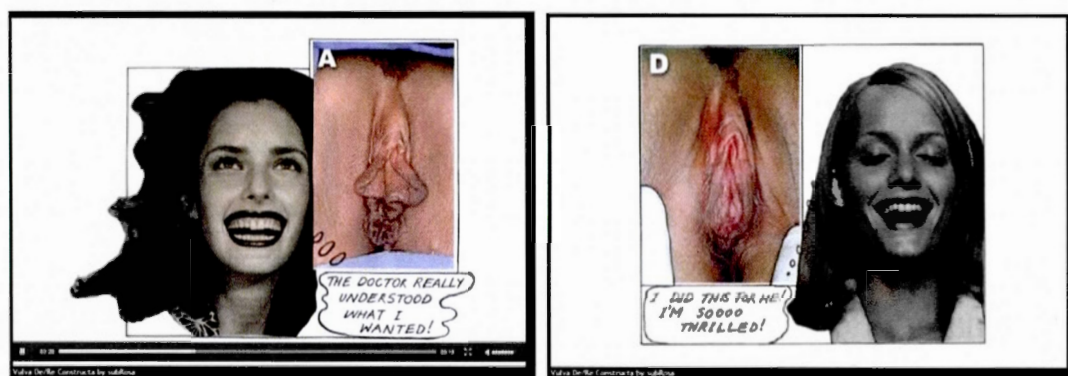


Figure 14 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000

De plus, tout au long de la vidéo apparaissent des photographies de parties génitales féminines de type *avant-après*, supposant que l'*après* serait la norme. Il est également possible de remarquer que les photographies *après* illustrent presque toutes de petites vulves filiformes.

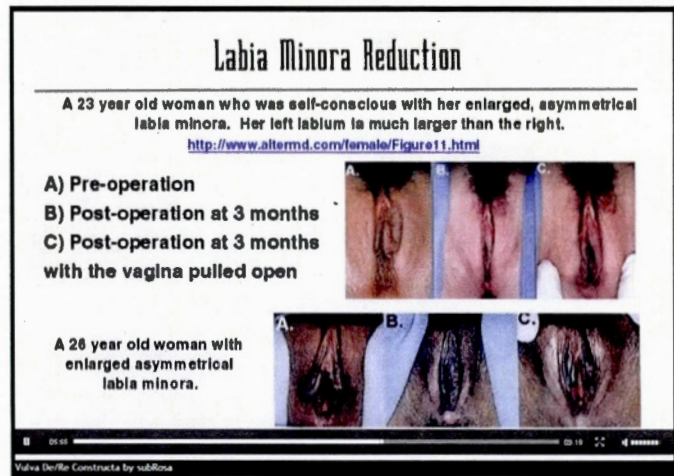


Figure 15 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000

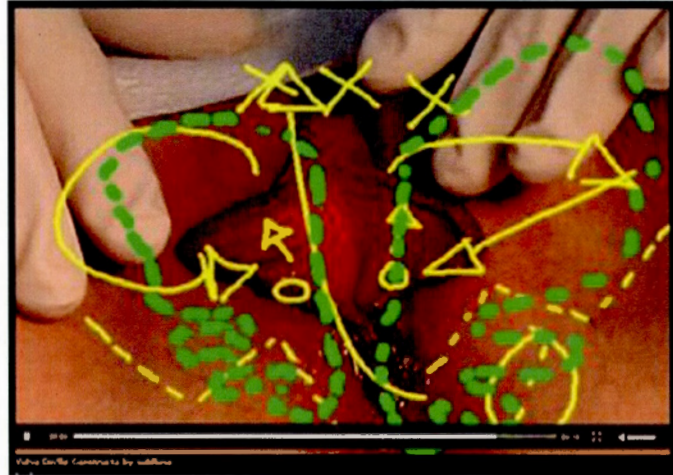


Figure 16 subRosa, *Vulva De/ReConstructa*, 2000

Cependant, la vidéo de subRosa exprime une autre vision du phénomène. En effet, la patiente exige de son médecin qu'il augmente la proportion de ses petites et grandes

lèvres afin de les rendre plus pulpeuses. Le chirurgien lui propose alors de lui injecter du collagène, de positionner des implants, d'enlever certains tissus et d'en déplacer d'autres. Pendant ces explications, des flèches et des lignes pointillées apparaissent sur l'image des parties génitales de la femme, exagérant les propos du chirurgien. Finalement, la patiente lui demande si les procédures sont dangereuses. Esquivant la question, le médecin lui répond qu'il n'y a aucune chance qu'elle contracte des infections dues à l'intervention. Il ajoute cependant, qu'il peut y avoir quelques tissus et nerfs endommagés, mais que l'amélioration de l'apparence des parties génitales externes de la femme est garantie.

2.1.1 Discussion autour des chirurgies de rajeunissement vaginal et de leur promotion, Le cas du docteur Matlock

Par la mise en œuvre des discours illogiques de ces médecins, subRosa suscite des réflexions et questionnements sur ces chirurgies proposées aux femmes et vantées par certaines d'entre elles. En parcourant plusieurs sites Internet, subRosa a constaté que les chirurgiens plastiques « were capitalizing on Women's perennial insecurities about their bodies by "resculpting" their vulvas and vaginas, thus reinforcing the idea that Women's bodies can never be perfect enough ». (Da Costa, Beatriz et Kativa, Philip, 2008, p. 230) Sur le site Internet de l'*American Academy of Cosmetic Surgery*, le docteur Matlock proclame : « [w]omen are multi-orgasmic... From this factual data, laser vaginal rejuvenation was designed in order to enhance sexual gratification for women who, for whatever reason, lack an overall optimum architectural integrity of the vagina ». (American Academy of Cosmetic Surgery, en ligne, 2014) Brandi Glanville, mannequin et vedette de la série télévisée *The Real Housewives of Beverly Hills*, n'indique pas sa position sur l'orgasme multiple, mais elle fait l'éloge des services du docteur Matlock. Dans son livre *Drinking and*

Tweeting, dont quelques extraits sont publiés sur le site Internet du médecin, cette femme avoue sans gêne qu'elle profite des bienfaits du *Botox* depuis les années 1990, qu'elle a commencé à utiliser des crèmes anticellulite dans la vingtaine et qu'elle a toujours su qu'elle aurait une chirurgie plastique au niveau mammaire après son accouchement. (American Academy of Cosmetic Surgery, en ligne, 2014) Vendue aux bienfaits de la science comme une source de jeunesse éternelle, Glanville a confiance en ces technologies et n'y voit aucun inconvénient. Nous comprenons ainsi que l'actrice décide d'elle-même de subir ces traitements de beauté. En contrepartie, elle énonce dans son livre :

I was rarely insecure, but I would ask Eddie [son mari] from time to time if my vagina was the same after childbirth, praying it was still tight enough for him. He always said yes, except once – and that was the first step on my road to Dr. Matlock. (American Academy of Cosmetic Surgery, en ligne, 2014)

En mentionnant son insécurité et le fait qu'elle entreprend des démarches d'après l'avis de son mari, Glanville prouve que ces opérations n'ont pas seulement l'objectif d'augmenter la satisfaction sexuelle de la femme. Cette citation en dit long sur la popularité de la tendance. En effet, il est incontestable que même si de nombreux témoignages de femmes avancent que ce choix découle de leur volonté, la popularisation d'un discours portant sur la *normalité* des parties génitales de la femme influence grandement le désir de certaines femmes à modifier leur corps. Cette *normalité* est véhiculée par plusieurs magazines populaires – *Marie-Claire*, *Cosmopolitan*, *Vogue* et *Playboy* par exemple – qui font la promotion d'une apparence symétrique et pulpeuse des lèvres ainsi que d'un vagin relativement petit tel qu'il est possible de les remarquer sur le site Internet du docteur Matlock. Ces chirurgies sont également discutées dans les *talkshows* et dans une émission informative intitulée *the Doctors*.

De surcroît, le docteur Matlock et une de ses patientes apparaissent également à l'émission *The View* en 2010. L'entrevue, entièrement disponible sur le site Internet de *l'American Academy of Cosmetic Surgery*, comporte plusieurs moments intéressants à analyser afin de comprendre pourquoi certaines femmes sont attirées par ces interventions chirurgicales. En premier lieu, un court montage vidéo est présenté au début de l'entrevue où une femme témoigne du fait qu'elle a vraiment hâte de subir l'intervention et de se sentir comme lorsqu'elle avait 18 ans. Pendant l'entrevue télévisée, Matlock explique que les muscles du vagin « should be nice, thigh, supported », mais qu'après avoir eu des enfants, ces muscles sont séparés et relâchés. C'est alors qu'une des animatrices réplique : « So, what? Don't you think it's a procedure that really makes man happy rather than women? ». Matlock répond que des femmes de partout dans le monde viennent le visiter pour subir ces opérations et que, statistiquement, plus de trente millions de femmes *souffrent* des symptômes de relâchement vaginal et que cela constitue donc, selon lui, un énorme problème. L'animatrice évoque alors l'efficacité des exercices de Kegel⁸, mais toujours selon ce médecin, plusieurs femmes voudraient une alternative à ces exercices qui ne fonctionneraient pas pour elles.

Alors que le docteur Matlock prétend pouvoir améliorer la vie sexuelle des femmes avec ses opérations, la connaissance de la physiologie du corps et de ses possibilités sexuelles n'est que brièvement abordée lors de l'entrevue. Ainsi, Matlock propose la possibilité de se faire greffer un implant sur la paroi du vagin qui constitue le point G afin de faire augmenter le plaisir de la femme pendant la relation sexuelle. C'est alors

⁸ Les exercices de Kegel sont pratiqués par plusieurs femmes afin de renforcer les muscles du plancher pelvien dans le traitement de l'incontinence, et également avant et après l'accouchement afin d'aider les muscles du périnée à reprendre leur tonus et faciliter les relations sexuelles après la grossesse. (Ross, Lise, 2013, en ligne)

qu'une animatrice demande où est situé ce *fameux* point G qu'elle n'a jamais réussi à trouver. L'actrice Woopie Goldberg, aussi présente sur le plateau, mentionne haut et fort qu'elle sait où est le sien, mais c'est le médecin qui explique l'emplacement du point G. Ce moment de l'entrevue laisse sous-entendre que certaines femmes ne connaissent pas la disposition de leurs parties génitales et ne vivent peut-être pas pleinement leur sexualité. De notre point de vue, l'explication de Matlock ne sert qu'à présenter l'implant de point G et non à éduquer la femme à son sujet. Cherchant à convaincre davantage le public, une des patientes de Matlock précise que cette opération a bel et bien augmenté son plaisir lors de relations sexuelles, sans préambule sur ses expériences passées. Cependant, il n'y a pas d'études scientifiques qui prouvent que cette chirurgie soit sans risque, ni de garantie que les résultats fonctionnent pour toutes les femmes. À ce sujet, subRosa avance que « [t]he (Western) aesthetic vulvar surgery is claimed (by doctors and patients) to enhance sexual enjoyment for woman, although there are no medically persuasive reasons or proofs given for this ». (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 154) La montée en popularité de ces chirurgies engendre plusieurs questions. Est-ce que certaines femmes s'en remettent à la science, sans avoir considéré consulter d'autres spécialistes pour leurs problèmes sexuels? Devant cette popularité et les témoignages de femmes sur les sites Internet, est-ce que les femmes se font convaincre sans plus d'informations? subRosa avance que les informations présentées sur ces sites Internet sont formulées de façon à ce que les femmes constatent que leur corps n'est pas adéquat :

[...] typical texts on these Web sites suggest that what is lacking or inadequate is the woman's body and the structure of her sexual organs – rather than knowledge and love of her own body, correct medical knowledge of clitoral and vulval structures and function [...] (Da Costa, Beatriz et Kativa, Philip, 2008, p. 231)

Ces médecins apparaissent, aux yeux de certaines femmes, comme des sauveurs qui peuvent régler leurs problèmes de sexualité par la chirurgie. Ainsi, comme le relève subRosa, « some scientists/doctors (in the U.S. and Canada) have decided to educate themselves about the “problems” of women so they can fix them once and for all in the postmodern (post-hysterical) way – through medical and biotechnology ». (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 152)

De plus, selon ce groupe de cyberféministes, la possibilité que ces opérations diminuent les sensations nerveuses des tissus et créent des cicatrices permanentes n'est pas abordée par ces chirurgiens, « [i]n actuality there is likelihood that nerves and sensitive tissues are being damaged, and that erectile tissue – which is far more extensive than is depicted in standard medical and anatomy texts – is being replaced by nerveless scar tissue ». (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 155) Alors même si le clitoris n'est pas excisé ni remplacé par un implant, beaucoup de tissus sont retirés et ces opérations réduiraient les sensations de la femme.

Par ailleurs, ces chirurgies peuvent rapporter beaucoup d'argent à ceux qui les pratiquent. En effet, la liposuction des grandes lèvres, par exemple, peut coûter 3 500 dollars américains et, combinée à plusieurs autres interventions, le total peut atteindre 12 000 dollars américains tel qu'indiqué par l'actrice de Beverly Hills. (American Academy of Cosmetic Surgery, en ligne, 2014) Ces interventions bien lucratives obnubilent-elles certains chirurgiens dans leurs pratiques au point de ne pas renseigner les femmes sur les risques de ces opérations et la nature uniquement esthétique de celles-ci? Le site Internet du docteur Matlock proclame : « [y]ou don't have to fly to LA or NY to get the hottest trend in the world of cosmetic surgery—labiaplasty and vaginal tightening, also known as a “designer vagina” ». (American Academy of Cosmetic Surgery, en ligne, 2014) Il est également mentionné que les

femmes seraient multi-orgasmiques et que leurs chirurgies esthétiques ont été mises au point afin de permettre aux femmes d'atteindre cet état d'extase lors de relations sexuelles.

Cette nouvelle mode mondiale, telle que mentionnée, vise directement les femmes avec un discours qui évoque une architecture vaginale optimale pour atteindre un état mutli-orgasmique. Ces médecins savent que certaines femmes ne sont pas satisfaites sexuellement, et croient pouvoir régler la situation, peu importe les raisons qui entraînent ce problème. De plus, proclamer la femme multi-orgasmique comme une « donnée factuelle » entraîne la culpabilisation de la femme envers ses propres performances sexuelles. Bref, les paroles de Matlock sont formulées de façon à faire croire qu'il a trouvé à la fois, la raison de leur problème et la solution pour le régler. Ces médecins exploitent-ils la vulnérabilité des femmes face aux discours des hommes et des images pornographiques omniprésentes dictant de fausses normes de beauté ? Nous pourrions croire que ces chirurgies sont pratiquées seulement dans les grandes villes américaines, mais la tendance a également atteint les cabinets canadiens et britanniques. Nous verrons dans les deux prochains sous-chapitres la façon dont elle se déploie et comment elle est dénoncée.

2.1.2 Les chirurgies de rajeunissement vaginal au Canada, Le cas du docteur Cordoba

Au Canada, plusieurs cliniques proposent diverses opérations au niveau des parties génitales dans les grandes villes comme Vancouver, Toronto et Montréal. Cette industrie ne tente pas de dissimuler ses activités, au contraire, il est possible de voir une publicité dans le métro de Montréal proposant des opérations de chirurgies vaginales. Des implants mammaires au *Botox*, le docteur Cordoba offre également le

rajeunissement vaginal et les chirurgies plastiques qui amélioreraient l'apparence des petites et grandes lèvres. Le site Internet de ce docteur souligne que :

[l]a vaginoplastie est une intervention chirurgicale qui consiste à corriger les défauts du canal vaginal résultant du traumatisme d'un ou plusieurs accouchements ou au [sic] vieillissement naturel. L'objectif d'une vaginoplastie est de permettre un rétrécissement du vagin ou du canal vaginal, et ainsi avoir une vie sexuelle plus épanouie. (Aesthetica MD, en ligne, 2014)

La page d'accueil de ce site Internet évoque que, malgré les risques que comportent les chirurgies esthétiques, de plus en plus d'hommes et de femmes cherchent à améliorer leur apparence physique par la chirurgie esthétique. (Aesthetica MD, en ligne, 2014) Contrairement au site Internet du docteur Matlock, celui du docteur Cordoba met en garde les lecteurs en mentionnant que toutes les procédures comportent des risques et que le plus « simple » est de ne pas avoir de chirurgies. Les risques des opérations sont brièvement expliqués et il est spécifié que « les issues fatales sont bien rares bien qu'il y ait toujours une faible probabilité de décès ». (Aesthetica MD, en ligne, 2014) Le docteur Cordoba est membre de la société canadienne pour la chirurgie esthétique et plastique, de l'ordre des médecins du Québec, et du conseil médical du Canada. Son site Internet propose aux patient.e.s de bien se renseigner sur la chirurgie voulue et précise qu'« [i]l est important pour vous de réaliser que la chirurgie esthétique n'est pas un moyen d'améliorer votre statut social ou [d']obtenir plus de relations. C'est exclusivement un choix personnel et vous aurez à vivre avec les résultats et/ou les conséquences de votre chirurgie ». (Aesthetica MD, en ligne, 2014) Alors que la chirurgie de rajeunissement vaginal est proposée comme un moyen d'épanouir la vie sexuelle des patientes, comme le prétend également le site Internet du docteur Cordoba, il n'est jamais question d'implant de point G ni de repositionnement de tissus, tel que nous l'avons vu précédemment avec le docteur Matlock. Par contre, la section *traitement alternatif*

associée à la vaginoplastie propose l'option de ne pas avoir recours à cette chirurgie, sans plus d'informations. Non seulement les exercices de Kegel ne sont pas mentionnés, mais aucune référence à un thérapeute ou gynécologue n'est suggérée. Bref, bien que ce site Internet explique la présence de risques que peuvent entraîner ces chirurgies, le docteur Cordoba croit tout de même qu'il peut améliorer la sexualité de certaines femmes sans mentionner la nécessité de consulter d'autres spécialistes.

2.1.3 Le phénomène du *vagin parfait* au Royaume-Uni

En 2008, la journaliste Lisa Rogers a réalisé le documentaire *The Perfect Vagina* en réaction à la vague de popularité des chirurgies vaginales. Selon ses recherches, de plus en plus de femmes et d'adolescentes semblent détester l'apparence de leur vagin. Bombardées d'images pornographiques, où la vulve sans poils est visible seulement par les grandes lèvres, car les petites sont cachées ou à peine visibles, beaucoup de femmes seraient convaincues que ces images représentent la norme. En rencontrant un gestionnaire d'une seule clinique privée de chirurgie plastique, Rogers rapporte une augmentation de 300% en deux ans pour les interventions esthétiques au niveau des parties génitales. (Rogers, Lisa, vidéo en ligne, 2008) Les femmes deviennent de plus en plus conscientes de l'existence de ces opérations, et plusieurs femmes veulent que leurs parties génitales aient l'apparence de celle d'une jeune adolescente voire d'une enfant, tel que le montre souvent la pornographie. La journaliste réalise que même les dessins anatomiques ne montrent pas la variété de formes que peuvent prendre les parties génitales et que lorsque les femmes parlent de sexualité, elles évoquent ce qu'elles pensent que les hommes aiment, ce qui ne constitue pas une vérité absolue selon elle. (Rogers, Lisa, vidéo en ligne, 2008) Loin d'être un fait généralisé, il est possible de se demander s'il existe encore un tabou autour des parties génitales féminines et de leur apparence.

Rogers rencontre d'autres femmes qui n'apprécient pas l'apparence de leurs parties génitales, qui ont de la difficulté à en parler et qui songent à subir une chirurgie. La journaliste amène ainsi ces femmes à rencontrer une thérapeute qui donne des séminaires sur l'appréciation du vagin et Jamie McCartney, un artiste qui crée des moulages à partir des parties génitales externes de femmes qui se portent volontaires. L'œuvre *The Great-Wall-of-Vagina* comporte 400 moulages de vagins de femmes, dont une transgenre, toutes âgées entre 18 et 76 ans. L'installation s'étend sur neuf mètres de longueur et celle-ci a son propre site Internet. L'artiste souligne :

The Great Wall of Vagina is of great socio-political importance and is a highly provocative response to the exponential rise in cosmetic labial surgeries. By confronting the viewer and revealing the diversity of female genital appearance, the sculpture opposes any notion of a singularly "perfect" aesthetic, thereby forcing society to rethink its relationship with the vulva. (McCartney, Jamie, 2012, en ligne)

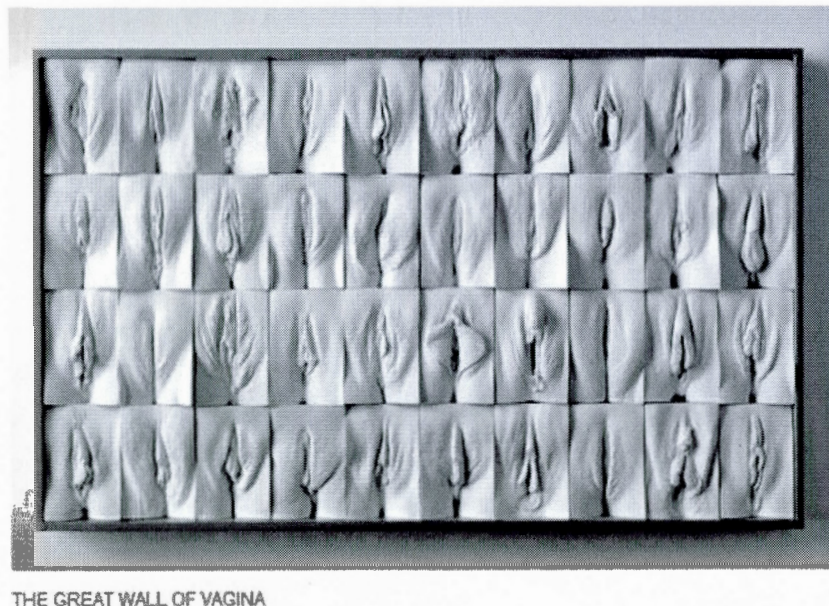


Figure 17 Jamie McCartney, *The Great Wall of Vagina*, 2012

Tout au long de ce processus artistique, les femmes réalisent la variété de formes que peuvent prendre les petites et grandes lèvres de plusieurs femmes. Face à cette multitude d'apparences, les femmes constatent qu'elles ne sont pas anormales et que la normalité n'existe pas.

Au cours du documentaire, les adjectifs *normal* et *parfait* sont souvent utilisés et même confondus. Nous comprenons que le but de la journaliste est de démontrer que la perfection, tout comme la norme n'existe pas. Cependant, l'influence des propos des partenaires sexuels peut être plus puissante, comme dans le cas suivant. En effet, Rogers rencontre également une jeune fille de vingt-et-un ans, Rosie, qui après avoir reçu plusieurs commentaires négatifs de ses partenaires sexuels et même de sa sœur, décide d'avoir recours à la chirurgie afin d'améliorer l'apparence de ses petites lèvres. La journaliste accompagne Rosie à son opération et la caméra filme la totalité de l'intervention où la jeune femme demeure éveillée en raison de l'anesthésie locale. Non seulement la procédure est très douloureuse selon Rosie, mais les sensations sont pires dans les jours suivant l'intervention. Trois mois plus tard, la jeune fille retourne voir le chirurgien qui constate que les plaies ne sont pas cicatrisées et saignent encore. L'apparence des parties génitales de Rosie ne ressemble en rien aux images *après* montrées sur le site Internet du docteur Matlock. Au contraire, le passage du scalpel est plus que visible, car les entailles profondes de celui-ci rendent l'aspect extérieur peu esthétique. Rosie avoue néanmoins qu'elle est satisfaite du résultat et qu'elle se sent maintenant *normale*. (Rogers, Lisa, vidéo en ligne, 2008)

2.1.4 Mutilation génitale ou amélioration de l'apparence du corps?

Il est important de souligner que le groupe de cyberféministes subRosa n'est pas pour

l'abolition de ces centres de chirurgies esthétiques, au contraire, elles croient que ces opérations peuvent aider les femmes qui ont souffert pendant des pratiques de mutilation génitale féminine⁹ (MGF) encore pratiquées selon certaines traditions religieuses. Les MGF ont été criminalisées dans de nombreux pays occidentaux dès le début du XIX^e siècle. (O'Connor, M. 2008, p. 161) Par contre, certaines familles font pression pour que des médecins exercent ces opérations ou encore, envoient leurs filles dans leur pays d'origine, où les opérations traditionnelles d'excisions utilisent souvent des outils rouillés, sans anesthésiants ni même de désinfectants. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 154) De cette manière, beaucoup de dommages sont causés aux jeunes femmes qui, parfois, ne peuvent éviter ces coutumes qui visent à purifier et contrôler leur sexualité.

subRosa évoque que les mutilations génitales féminines et les pratiques occidentales de chirurgies esthétiques prennent toutes deux racine dans les traditions patriarcales, bien qu'elles ne soient pas vécues dans les mêmes circonstances. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p.154) Nous sommes conscientes que ce sujet est complexe et, bien que ce ne soit pas notre principal propos, nous voulons informer les lectrices et les lecteurs sur l'ambiguïté de ce rapprochement. En effet, certaines féministes¹⁰ voient les pratiques de mutilation génitale féminine pratiquées notamment en Afrique et certaines chirurgies plastiques comme étant semblables puisque la femme se soumet à des critères de beauté concernant la sexualité et que toutes deux apporteraient des conséquences dommageables sur le corps ou la santé des femmes qui les subissent. Par contre, d'autres auteurs comme L.F. Ross et M.

⁹ Les pratiques de mutilation génitale féminine (dont l'abréviation francophone est MGF et l'anglophone est FGM ou FGC pour female genital cutting) regroupent par exemple, l'excision du clitoris, de petites lèvres, des parties génitales externes, la couture de l'entrée du vagin afin d'en réduire l'ouverture, l'introduction de substances corrosives ou d'herbes qui cause des saignements.

¹⁰ Carolyn Pedwell relève cinq féministes et leurs écrits: Clare Chambers, *Are the Breast Implant Better Than Female Genital Mutilation?*, 2004. Kath Elliot, *Designer Vaginas Anyone?*, « The Guardian », 2008. Germaine Greer, *The Whole Woman*, 1999. Lori Leonard, *We Did It For Pleasure Only*, 2000. Martha Nussbaum, *Sex and Social Justice*, 1998.

O'Connor, tous deux médecins et chercheurs, avancent que les vaginoplasties ne doivent pas être comparés aux excisions, mais plutôt aux chirurgies d'augmentation mammaires qui dictent aux femmes des idéaux physiques qui se rapportent à leurs cultures respectives. (O'Connor, M. 2008, p. 166)

L'auteure Carolyn Pedwell fait le point sur ces comparaisons interculturelles utilisées comme outil rhétorique et les impacts sociaux et politiques de ces discours dans son livre *Feminism, Culture and Embodied Practice, the Rhetorics of Comparison*. Pedwell analyse plusieurs discours et mentionne qu'il faut conserver un point de vue critique afin de ne pas tomber dans le piège du binarisme de l'essentialisme en comparant les cultures occidentales et non occidentales. (Pedwell, Carolyn. 2010, p. 32) En effet, ces rapprochements peuvent engendrer des propos ethnocentristes ou racistes. Pedwell relève plusieurs stéréotypes et présupposés concernant les normes occidentales et orientales. Premièrement, elle évoque que les Occidentaux voient les MGF comme un résultat de l'oppression chez les jeunes filles, un geste barbare et primitif alors que les chirurgies esthétiques occidentales sont perçues par certaines femmes comme des innovations technologiques, choisies librement avec authenticité et pouvoir de décision. (Pedwell, Carolyn. 2010, p. 62-63) Outre le fait que les jeunes filles n'ont pas le choix devant les pratiques de MGF, les conséquences post-opérationnelles peuvent être semblables. En effet, les femmes qui ont recours à la vaginoplastie, labiaplastie ou autres chirurgies plastiques ne sont pas toutes informées des risques de ces opérations et des dommages irréparables qui peuvent être causés. Opération réussie ou pas, qu'en est-il des intentions et des conséquences de ces chirurgies ? Sur ce dernier point, subRosa dénonce le fait qu'après ces opérations, « the entire vulva becomes a slit, a gash, a hole, a wound, an orifice just right for penetrating male entry and direct access to the vagina ». (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 157) Ces chirurgies sont-elles un mirage qui donne

l'impression aux femmes que leur sexualité sera améliorée alors que sous cette croyance se cache le désir des hommes de pouvoir jouir de ces transformations ?

Deuxièmement, Pedwell relève la vision des pays sous-développées sur les pratiques de chirurgie occidentales en mentionnant que « African and Arab women's engagement with FGC may have informed the FGC/cosmetic surgery binary more significantly is in reinforcing an image of the 'consumerist Western woman' as highly sexualized subject ». (Pedwell, Carolyn, 2010, p. 110) Autrement dit, les femmes occidentales seraient des consommatrices ultra-sexualisées, mais en regard des pratiques étrangères, les unes se comparent aux autres afin d'accentuer les différences entre leurs coutumes. Alors que les femmes du tiers-monde seraient perçues comme des victimes déssexualisées par les MGF, les femmes occidentales auraient choisi de vivre pleinement leur sexualité en subissant des opérations de labiaplastie ou d'augmentation mammaire. (Pedwell, Carolyn, 2010, p. 111) Cependant, il demeure possible de se demander si ce choix est personnel ou influencé par le discours masculin et alimenté par des images pornographiques ainsi qu'une quelconque tendance issue du marché des chirurgies plastiques.

Par ailleurs, O'Connor cite Liao et Creighton, respectivement psychologue et gynécologue, qui rapportent que l'augmentation de la demande pour les génitoplasties cosmétiques peut refléter une définition sociale étroite de la normalité ou une confusion entre la normalité et une idéalisation de celle-ci. (O'Connor, M. 2008, p. 167) La circulation d'images véhiculant de fausses normes sur l'apparence du vagin et la désinformation sur la sexualité influencerait-elle une nouvelle tendance qui pousse les femmes à subir des opérations vaginales? Est-il possible que ces chirurgiens exploitent le manque d'estime de soi relié à l'apparence du corps? Bien que certaines opérations chirurgicales peuvent constituer un moyen de libérer la

sexualité des femmes après la naissance des enfants, d'autres peuvent également briser quelques terminaisons nerveuses et donc diminuer les sensations de plaisirs.

En somme, peu importe les motivations qui amènent les femmes à subir ces opérations, il est possible de croire que le manque d'informations sur la sexualité et de discussions sur les conséquences de ces opérations empêche les femmes de faire un choix éclairé. Soulignant le manque de renseignements de la part des chirurgiens esthétiques, SubRosa avance que ceux-ci gagnent sur trois points :

S/he treats the High-income Western spenders who are seeking “*enhance sexual gratification*” through genital surgery; s/he can treat the women forced by their cultural traditions to alter their genital *with the result of controlling and curtailing or destroying female sexual pleasure*; and s/he can reconstruct the deformities and traumas caused by botched circumcision operations. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 155)

Par l'œuvre vidéo *Vulva/Déconstructa*, subRosa démontre l'influence que peuvent avoir certains discours sur les chirurgies plastiques, sous le couvert de faux critères de beauté ou de perfection du corps. Ces cyberféministes désirent donc sensibiliser les femmes à propos de l'image de leur corps et créer un débat autour de ces pratiques chirurgicales. Enfin, l'analyse du site Internet du docteur Matlock nous révèle de quelle manière la culpabilisation des femmes sur la jeunesse de leur corps ou sur l'émancipation de leur sexualité par l'orgasme multiple est utilisée afin d'influencer les femmes à subir des chirurgies esthétiques au niveau des parties génitales, sans évoquer les risques associés à ces interventions. Quant au site Internet du docteur Cordoba, bien qu'il évoque les risques reliés aux chirurgies esthétiques et qu'il pousse les patientes à s'informer davantage sur leurs besoins, il offre tout de même des interventions qui visent à améliorer la satisfaction sexuelle des femmes. Par le documentaire de la journaliste Lisa Rogers, nous pouvons constater que l'influence de la pornographie et des commentaires des partenaires sexuels existe en corrélation

avec la persistance du sujet tabou qu'est l'apparence du vagin au sein des groupes de femmes.

Alors que les images de femmes véhiculées par la pornographie ou les représentations anatomiques de la médecine démontrent peu de variétés en ce qui concerne la proportion des corps, nous avons vu que certains artistes, comme Jamie McCartney, se font les porte-étendards de cette cause. Dans la même lignée, l'artiste australien Philip Werner, de passage à Montréal au printemps 2014, a créé une exposition et un livre comptant les photos de 101 vagins de femme et leurs témoignages sur l'image corporelle, leurs expériences. Il demeure pourtant incontestable que ce partage de connaissances effectué par les artistes ne réussit pas à atteindre autant de femmes que la publicité des chirurgiens qui pratiquent les opérations de restructuration vaginale. Par contre, nous nous demandons si davantage de cours d'éducatons sexuelles ou même des groupes d'appréciation du corps tel que vu dans le documentaire de Rogers ne pourraient pas diminuer la force de ses influences et à la fois enrayer la perpétuation du tabou sur le vagin *parfait*?

2.2 Analyse de l'oeuvre *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*

Lors d'une autre performance nommée *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women* qui a eu lieu en 2003 à la Southwest Missouri State University, subRosa dénonce la proximité entre les technologies de reproduction, le statut de corps-objet de la femme et l'eugénisme, c'est-à-dire la valorisation d'un patrimoine génétique idéal. Dans le *Dictionnaire des concepts philosophiques*, l'eugénisme est défini telle une « [d]octrine regroupant les recherches (génétiques, biologiques) et les pratiques (morales, sociales) visant à améliorer une

race ». (Blay, Michel, 2006, p. 294-295) L'idéologie eugéniste cachée derrière les technologies de reproduction *in vitro* est retracée par la performance interventionniste de subRosa, car le but premier des artistes est d'informer le public face à ces avancées technologiques. L'œuvre prend la forme d'une foire scientifique par la présence de plusieurs kiosques où les artistes portant des sarraus blancs rajoutent à l'aspect sérieux du propos. Le public est invité à poser des questions et à évoquer ses préoccupations face à ces nouvelles technologies. Leurs témoignages sont captés par une caméra et retransmis dans leurs expositions de façon à ce que les autres spectatrices et spectateurs puissent entendre leurs pistes de réflexion.

Accompagnant l'œuvre interventionniste et performative, un feuillet explicatif, résultats de leurs recherches sur l'histoire de l'eugénisme, est distribué par subRosa. Les cyberféministes démontrent que le concept d'eugénisme correspond, entre autres, à la suppression de gènes indésirables afin d'améliorer les caractéristiques des êtres humains. Elles précisent qu'une branche de cette philosophie supposerait que les personnes riches et puissantes sont génétiquement supérieures aux pauvres et que les blancs sont supérieurs aux autres ethnies. (subRosa, 2008, p. 4) De surcroît, le groupe de cyberféministes compare l'utilisation des tissus génératifs de la femme sur le marché des technologies de reproduction assistée, tels les ovules et les cellules souches, à la production d'œufs des poules. Cette caricature démontre également « le lien entre les technologies de reproduction et la manipulation génétique des poulets, le pharming, le clonage et l'élevage basé sur l'eugénique ». (Daubner, Ernestine, 2006, p. 65) Pendant l'intervention, les artistes de subRosa posent les questions suivantes : *pourquoi les femmes sont-elles comme des poules et les poules comme les femmes?* Les brochures distribuées recensant l'histoire de l'eugénisme, expliquent également les conséquences de réduire le corps de la femme au statut de pondeuse ou de productrice de tissus génératifs.

Les membres de subRosa portent également des casquettes et des tabliers avec des logos de poules déployant leurs ailes, ce qui ajoute à l'aspect caricatural de l'œuvre. Lors de cette intervention performative, un premier kiosque offre des biscuits faits de poulet de qualité supérieure « ayant la prétendue capacité d'améliorer la mémoire et l'intelligence » (Daubner, Ernestine, 2006, p. 65) et rappelle l'aspect eugénique de la marchandisation d'ovules.



Figure 18 subRosa, *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, 2003

Ces éléments humoristiques – la caricature associant la mère porteuse à la poule pondeuse, le tablier et la casquette avec le logo de poule – inscrivent le groupe de cyberféministes dans la troisième vague féministe par leur stratégie ironique. En proposant ces biscuits aux qualités invraisemblables, subRosa introduit le scepticisme

chez les participant.e.s qui permet d'engendrer un doute lorsque les technologies de reproduction assistée sont abordées. Daubner mentionne que « les participants rendus ainsi plus brillants, pouvaient mieux réfléchir aux liens entre les technologies de reproduction et certaines tendances eugéniques ». (Daubner, Ernestine, 2006, p. 65)

De manière plus sérieuse, deux des kiosques expliquent les conséquences du don d'ovules et de la marchandisation de cette matière vivante. Un questionnaire qui a pour but de connaître la valeur du bagage génétique des participants leur est proposé afin de les sensibiliser à la réalité des compagnies de reproduction assistées.



Figure 19 subRosa, *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, 2003

Les artistes démontrent également les conséquences de l'enfant poussin, le bébé-médicament, c'est-à-dire un enfant créé par clonage ou par les technologies de reproduction assistée qui pourrait servir, par le don d'organes, à sauver un autre humain. (Daubner, Ernestine, 2006, p. 64) De plus, subRosa avance que cet enfant

poussin au corps amélioré par la science pourrait avoir quatre mères: « a) the “commissioning” mother ; b) the egg-donor mother ; c) the surrogate gestational mother ; and d) the social mother/parental mother who rears the child ». (subRosa, 2011, p. 20) Autrement dit, la mère qui commissionne le projet, infertile ou pas, peut acheter des ovules d'une donneuse qui correspondrait à ses standards eugéniques. Par contre, la donneuse d'ovules n'est pas nécessairement la femme qui portera l'enfant et la mère qui désire un enfant n'est pas obligatoirement celle qui élèvera l'enfant. Ainsi, subRosa anticipe la possible fracture entre la mère et l'enfant, mais elles analysent les conséquences de ces discours subjectifs qui découlent de la nouvelle division entre le travail de gestation et les effets émotionnels du processus de reproduction assistée et du contrôle eugénique de la reproduction. (subRosa, 2011, p. 20) En d'autres termes, ces nouveaux aspects rattachés à la reproduction créent de la concurrence génétique entre les donneuses d'ovules ou même les mères porteuses, qui peut engendrer une rémunération non adéquate puisque cette rémunération est soumise à des critères eugéniques¹¹.

2.2.1 La culture eugénique et les technologies de reproduction assistée

Tel qu'il a été mentionné précédemment, la documentation contenue dans les feuillets explicatifs retrace l'histoire de l'eugénisme. Cet outil permet également à subRosa de démontrer davantage le lien entre les femmes et les poules rattaché à l'eugénisme et aux technologies de reproduction *in vitro*. En effet, elles citent des chercheurs en génétique qui expliquent que la poule a été le premier animal à être confiné en permanence à l'intérieur de systèmes automatisés basés sur la sélection génétique et la manipulation alimentaire, utilisant des antibiotiques et des médicaments. (subRosa,

¹¹ Exemples de critères eugéniques : l'âge, le quotient intellectuel, la vision, la popularité à l'adolescence, l'excellence dans les sports, etc. (subRosa, en ligne)

2008, p. 2) Ces conditions ont même créé une névrose chez les poules qui fut appelée hystérie aviaire. Reprenant ces données scientifiques, subRosa compare le travail de la femme porteuse à la poule pondeuse :

Women were the first humans to be permanently confined indoors in automated systems based on intensive genetic selection, dietary manipulation, bodily restriction and drugs. According to Breeder Industry magazine, 'Women became the first reproductive-industry human because all of the factors making mechanization possible were potentially present, not least of which was the nature of women themselves. Relatively large numbers of units could be handled by a single individual, in confined areas. ... A product of man's concentration of women under situations of stress is the appearance of a condition known as female hysteria'. (subRosa, 2008, p. 3)

Ainsi, subRosa dénonce le fait que le statut de la mère porteuse pourrait être relégué au rang d'animal d'élevage qui n'a plus de droits.

De surcroît, subRosa retrace l'histoire de l'eugénisme et souligne que déjà au XIX^e siècle, Sir Francis Galton, un homme de science britannique avait relié l'eugénisme, un terme grec, avec la définition d'une *vraie race*. (subRosa, 2008, p. 4) À partir du XX^e siècle, les différents leaders intellectuels et politiciens américains ont appuyé les études sur les moyens d'améliorer les caractéristiques humaines à travers la sélection et le contrôle de l'accouplement et de la reproduction. (subRosa, 2008, p. 4) subRosa décrit cette tendance comme un eugénisme par la négative, c'est-à-dire que les moyens pris pour arriver à leurs fins avaient pour but d'enrayer la reproduction des *races inférieures* par la stérilisation et une immigration limitée. (subRosa, 2008, p. 4) Aux États-Unis, le département de la santé a interdit la stérilisation eugénique seulement en 1973, alors que plus de 60 000 opérations ont été ordonnées par la justice de 1907 à 1960. (Sabatier, Patrick, en ligne, 1997) Après la découverte de la structure de l'ADN en hélice en 1953 par James Watson et Francis Crick (subRosa, 2008, p. 8), les avancées scientifiques se sont dirigées lentement vers un eugénisme

positif. En effet, la science, qui a rendu possible la recombinaison génétique, permet le contrôle des caractéristiques génétiques qui mèneront, entre autres, aux technologies de reproduction assistée, à la fertilisation *in vitro* et au clonage.

Étudiant les centres génétiques et les banques de gamètes, Dorothy Wertz constate qu'aujourd'hui, l'eugénisme positif est perçu par plusieurs comme un choix individuel découlant de variables économiques et de pressions sociales (Dorothy Wertz dans Anker, Suzanne et Dorothy, Nelkin, 2004, p. 134), alors que l'histoire a également connu un eugénisme négatif avec un mandat gouvernemental émis par le régime nazi pendant la Deuxième Guerre mondiale. Dans les années 1990, le *projet génome humain* avait pour but de séquencer l'ADN humain afin de prévenir et ultimement d'éliminer les malformations congénitales, mais selon Wertz, les critiques sont ambivalentes concernant les conséquences du contrôle de la reproduction. (Dorothy Wertz dans Anker, Suzanne et Dorothy, Nelkin, 2004, p. 134) L'idéologie derrière ces recherches ira-t-elle jusqu'à rejoindre le rêve du contrôle eugénique des *racés* promulgué par le régime nazi? Par ailleurs, l'utopie génétique continue de faire rêver plusieurs intellectuels et scientifiques. En effet, subRosa relève des propos eugéniques tenus en 2002 par James Watson : « it would be foolish for parents not to use the technology of genetic engineering because genetically enhanced children "are going to be the ones that dominate the world" ». (subRosa, 2008, p. 8) L'utilisation du terme *dominer* a une forte connotation dans ce cas-ci puisqu'il est possible de penser que l'eugénisme pourrait engendrer des classes sociales génétiques où l'accès à la reproduction assistée ne sera pas démocratique. Les gouvernements baliseront-ils ces pratiques et leurs prix afin d'éviter un système monopolistique de reproduction assistée?

En outre, si le contrôle de la reproduction des êtres humains par l'association des gènes – préalablement choisi selon des critères eugéniques – est généralisé au sein des compagnies de reproduction assistée, le phénomène pourrait engendrer une diminution des variétés d'êtres humains. Le bioartiste Adam Zaretsky croit que le monopole des entreprises autour du marché des humains nées par reproduction assistée mènera à « une sorte d'homogénéisation eugénique »¹². (Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 48) En effet, constatant le même phénomène, subRosa, souligne que « [e]ugenic thinking tolerates no difference or diversity. Rather, it thrives on domination, conformity, normalization and control ». (subRosa, 2008, p. 23) De plus, le groupe de cyberféministes ajoute que « “Positive” eugenics through genetic engineering is based on a belief in genetic essentialism (that DNA determines the organism's characteristics), rather than on the development of the organism through interaction with its environment ». (subRosa, 2008, p. 23) Or, l'essentialisme génétique soulève plusieurs questions. Lorsque cet idéal génétique sera atteint, les caractéristiques y étant reliées seront-elles accessibles à tous et à toutes? Certains codes génétiques seront-ils bannis de la planète? Les humains seront-ils discriminés par leurs gènes? Lori B. Andrews, auteure et professeure de droit à l'Institut de technologie de Chicago révèle que déjà les compagnies d'assurances et les employeurs de certaines entreprises ont commencé à discriminer les gens sur la base de leur code génétique. (Lori B. Andrews dans Kac, Eduardo, 2007, p. 130) Andrews étudie présentement les façons de protéger la vie privée génétique afin d'éviter les dérapages éthiques.

Les auteures et avocates Jalissa Bauman Hornes et Lori Andrews mentionnent qu'« [a]lors que le déterminisme génétique et le réductionnisme gagnent en popularité, l'identité biologique de l'individu menace d'éclipser l'identité façonnée

¹² Zaretsky emprunte le terme à Dmitri Holiday, auteur de *Bioartists : Weird Science*, < <http://www.holidayness.com/bioart.html>>, en ligne, 2001, consulté le 2 mai 2014.

par le libre arbitre et la culture ». (Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 50) Ce qui intéresse les chercheurs, c'est la promesse d'une santé sans faille, d'une intelligence supérieure, de la *perfection* du système corporel, bref la création d'un être surhumain immortel. De cette volonté génétique utopique sournoise découlent plusieurs dérapages et conséquences. En effet, Emily Martin relève que des recherches sont effectuées en Islande sur une base de données génétiques qui serait considérée par son directeur comme un système de distributeur de billets de banque dans un réseau mondial. (Emily Martin dans Anker, Suzanne et Dorothy, Nelkin, 2004, p. 154) Autrement dit, cette comparaison fait état d'un libre accès aux matières vivantes et aux divers codes génétiques qui pourrait permettre à n'importe quelle compagnie pharmaco-médicale d'effectuer des recherches qui ne sont ni éthiques ni préalablement règlementées.

De plus, selon Martin, ce langage capitalise le corps humain et le transforme en produit fongible. (Nelkin, Dorothy, et Suzanne, Anker, 2004, p. 154) Le code génétique est considéré par des compagnies de recherche médicale comme la base de notre personnalité et son appropriation peut mener à une compétition de prix, à un monopole de gènes. Si cette idéologie eugénique se développe de manière à être commercialisée, il y aura certainement des conséquences sur la procréation et les comportements des consommateurs désirant être parents. Comme le critique d'art Arlindo Machado le propose, dans un futur pas si lointain il sera possible d'acheter des traits de personnalités, de nationalité dans un centre commercial. (Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 52) Bref, il est possible de se demander à quoi ressembleront les enfants nés de ces technologies si quelques compagnies détiennent le monopole? Quelles caractéristiques génétiques seront dignes d'être choisies comme celles qui feront partie des générations futures?

2.2.2 Les conséquences tangibles des technologies de reproduction assistée

Préalablement à la mise en œuvre d'*U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, subRosa a effectué des recherches sur le phénomène lucratif mondial de la maternité de substitution et l'industrie du tourisme de la fertilité, tous deux reliées aux technologies de reproduction assistée. Les cyberféministes y ont découvert la pensée eugénique et l'essentialisme génétique qui découlent de ces tendances technologiques. (subRosa, 2011, p. 18) En effet, bien que la récolte d'ovules et la fertilisation *in vitro* soient des pratiques acceptées dans de nombreux pays occidentaux, le don volontaire d'ovules et le projet génétique soulèvent de nombreuses questions éthiques. Premièrement, les conséquences physiques du processus menant à la récolte d'ovules ne sont pas connues des chercheurs. En effet, ce processus « oblige habituellement la femme “ donneuse ” à prendre des doses massives d'hormones de fertilité afin de “ super-ovuler ” – pour produire parfois jusqu'à 20 ovules ou plus par cycle ». (subRosa dans Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 272) Selon subRosa, ces interventions sont encore au stade d'expérimentation, car elles demeurent douloureuses et dispendieuses. Le groupe de cyberféministes rajoute que ces opérations occasionnent beaucoup de dérapages éthiques puisque beaucoup d'assistantes de recherches se retrouvent souvent obligées de subir cette intervention par le chercheur. Effectivement,

[l]es technologies des cellules souches embryonnaires dépendent de leur disponibilité biopolitique et du travail de femmes – des femmes instruites, issues de l'élite, qui peuvent « mandater » des services de fertilité ou travailler dans des laboratoires de recherche, aux femmes souvent contraintes à consentir à la récolte biologique. (subRosa dans Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 270)

Deuxièmement, les conséquences psychologiques et sociales de ces pratiques ne sont pas anticipées ni par les chercheurs, ni par les gouvernements. En tant que mère de deux enfants conçus avec l'aide de la science, Amelia Jones évoque son expérience dans la publication *Domain Errors* de subRosa. La théoricienne mentionne s'être sentie aliénée par ces technologies puisqu'en étant objet soumis à des traitements, les femmes deviennent instrumentalisées. (Amelia Jones dans M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 193) Les médecins qui pratiquent les technologies de reproduction assistée ne peuvent garantir que ces méthodes arriveront à implanter un embryon dans l'utérus de la future mère. Sur ce point, Jones rajoute :

The paradox of infertility is that infertile people who pursue fertility treatments feel simultaneously empowered by this act and completely objectified by the science enlisted to help. Reproductive technologies promise to remedy the split in the self (between the desire for children and the body's recalcitrant refusal). (Amelia Jones dans M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 192)

Ce paradoxe découle, selon elle, du faux sentiment de contrôle que donnent ces technologies qui, en fait, représentent une instrumentalisation et une domination du corps par la science. (Amelia Jones dans M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 193) La mère n'est plus maître de sa grossesse, ni de son corps, car passant par une série de tests et d'interventions, elle devient un rat de laboratoire, soumis aux traitements du chercheur qui tentent de réussir son expérimentation biotechnologique. Selon Jones,

If we allow our bodies to be instrumentalized as purely reproductive sites rather than asserted as aspects of ourselves in a fully intersubjective relationship with the doctors we turn to for help, we are allowing our physical body to be separated from our emotional/mental self in the most dangerous process of commodifying human life. (Amelia Jones dans M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 195)

De notre point de vue, ces technologies de reproduction assistée qui deviennent de plus en plus populaires doivent être davantage discutées par rapport à leur utilisation. Nous croyons également que l'aspect psychologique et social des cliniques de fertilisation et leurs recherches doivent être remis en question autant que le montant élevé de ces interventions qui rend l'accessibilité limitée. D'après leurs recherches, subRosa avance que ce système « donne lieu à des situations où beaucoup de femmes se sentent émotionnellement contraintes ou moralement obligées de consentir au “don” de leurs tissus d'un grand prix pour “faire le don de la vie” ou pour sauver des vies ». (subRosa dans Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 273)

L'infertilité est présentée comme un mal à guérir par les cliniques de fertilisation et le don d'ovules comme une bonne action. Les discours entourant ces nouvelles technologies font ainsi pression sur les mères infertiles en proposant des solutions – dispendieuses et risquées – à leur problème. De plus, subRosa croit que :

[c]e système fonctionne en opposant la valeur du fœtus à celle de la mère – ou la femme à ces ovules ; il contraint des groupes de femmes de statuts économique et social différents – par exemple les donneuses d'ovules, les mères porteuses, les femmes infertiles, les femmes pauvres sans accès aux services médicaux, les femmes eugéniquement désirables qui peuvent vendre leurs ovules à un prix élevé – à rivaliser au sein de l'industrie de fertilité. » (subRosa dans Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 273)

Bref, subRosa ne croit pas qu'il y ait de conspiration de la part de l'industrie de la fertilité, mais elles constatent que ces avancées biotechnologiques transforment notre conception du corps et notre rapport à celui-ci. Ainsi, ces cyberféministes sont « plutôt préoccupées par l'absence inquiétante de discussions au sujet de la marchandisation des capacités reproductrices des femmes et des tissus organiques ». (Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 273)

2.2.3 Le rapprochement entre les technologies de reproduction assistée et le patriarcat

Alors que certaines voient ces technologies comme un choix qui amène davantage les femmes vers une forme de reproduction plus libre, les cyberféministes de subRosa croient que :

[...] that reprotch can represent not only an ultimate form of body colonization, but that its practice and ideology often reinforces patriarchal systems of scientific and medical authority, control, and rationalization of reproduction – contradicting radical feminist philosophies of women's autonomy. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 136)

Au cours de nos recherches, nous avons trouvé peu de sources féministes sérieuses à propos des technologies de reproduction assistées. Plusieurs blogues abordent le sujet en surface, en mentionnant davantage le droit aux parents homosexuels. De ce fait, nous avons choisi de mettre en relation les inquiétudes de subRosa et du groupe de recherche féministe FINRRAGE¹³ qui s'est formé en 1985.

Préalablement à la formation de ce groupe, lorsque la thérapie génétique somatique a été présentée comme solution à la naissance de bébés handicapés, l'auteure Shelley Minden, coéditrice de *Test-Tube Women: What Future for Motherhood?* s'est positionnée contre « les conceptions patriarcales : le génie génétique des embryons humains ». (Klein, Renate, 2008, p. 157) Ainsi, FINRRAGE s'est penchée sur la reconnaissance du lien entre les technologies de reproduction et le génie génétique par l'industrie de la fertilisation *in vitro*. En premier lieu, leur compréhension de la fertilisation *in vitro* comme prérequis pour la myriade de tests génétiques, c'est-à-dire la promesse de traitement par les gènes (et de clonage) qui serait jugée nécessaire pour créer des enfants « parfaits », a mis en garde le regroupement féministe puisque

¹³ FINRRAGE : Feminist International Network of Resistance to Reproductive and Genetic Engineering

selon elles, ces techniques constituent un danger pour les femmes. (Klein, Renate, 2008, p. 158) De ce fait, FINRRAGE dénonce les pratiques allant de la superovulation à la gestation d'un embryon modifié génétiquement en passant par la récolte des ovules, car selon elles, ces opérations transforment la femme en *laboratoire vivant*¹⁴.

De plus, les compagnies de fertilité utilisent la même rhétorique de libre choix prônée par les féministes des années 1970 concernant l'avortement, c'est-à-dire l'association *votre corps, votre choix*. En misant sur le fait que ces technologies peuvent donner accès au style de vie voulu par les patientes, ces compagnies insistent sur les avantages de leurs services sur une base quotidienne. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 138) Ainsi, les méthodes eugéniques sont dissimulées par la nécessité de choisir un amalgame de gènes les plus enclins à mettre à terme un enfant. Outre ces interventions scientifiques, FINRRAGE se demande si, au-delà de l'infertilité et des cures pour des personnes atteintes de maladies dégénératives graves, le but ultime de ces recherches génétique ne serait pas de créer l'« homme immortel » capable de se reproduire sans femme. (Klein, Renate, 2008, p. 159) Ainsi, ces féministes se positionnent contre certaines reproductions en laboratoire puisqu'elles croient au libre arbitre de la « nature » qui existe à la fois de façon complexe et désordonnée. Ce n'est pas un attachement sentimental au caractère essentiel de la vie, mais plutôt une opposition à la logique réductionniste issue de la philosophie de l'ingénierie génétique et reproductive. (Klein, Renate, 2008, p. 159) La réduction du corps de la femme à un objet de recherche pour la science peut entraîner de graves conséquences et les technologies de reproduction assistée doivent

¹⁴ Le regroupement féministe tire le terme *living laboratories* de Robyn Rowland, titre de son livre datant de 1992.

se soumettre à des études socio-psychologiques afin d'assurer un exercice sain de la science.

We want appropriate technologies that do not violate human dignity and relations. We want them to be reversible, that is to be error friendly and contribute to preserving biological, cultural and social diversity of all living beings. The technologies must be suited to collective decision making and democratic participation and control. (Klein, Renate, 2008, p. 160)

FINRRAGE rappelle que beaucoup de connaissances scientifiques sur la génétique et la reproduction ont été découvertes par des scientifiques nazis qui ont exercé des expériences cruelles sur des femmes qu'ils considéraient comme « indignes » afin d'améliorer la fertilité des femmes « dignes ». (Klein, 1989, p 259-260 dans Klein, Renate, 2008, p. 160) Ces féministes ne critiquent pas les utilisatrices de fécondation *in vitro*, elles veulent dénoncer l'idéologie patriarcale qui permet de développer des traitements dangereux qui sont susceptibles d'échouer et de nuire à la vie. Sur ce même point, subRosa cite Vandana Shiva, une féministe militant contre certains des projets scientifiques : « As Vandana Shiva suggests, 'the new biotechnologies reproduce the old patriarchal divisions of activity/passivity, culture/nature. These dichotomies are then used as instruments of capitalist patriarchy to colonize the regeneration of plants and humans' ». (subRosa, 2011, p. 20)

De cette façon, un débat s'engendre entre ceux et celles qui sont pour l'utilisation de ces technologies de reproduction assistée et les féministes qui sont contre. Ceux et celles qui sont pour ces technologies accusent celles qui sont contre de transmettre des valeurs essentialistes présentes dans le discours sur la maternité naturelle. En contrepartie, ceux et celles qui sont pour ces technologies renforcent la notion

déterministe biologique¹⁵ qui a rendu la génétique si importante. De plus, la science est encore majoritairement contrôlée par des hommes et ceux-ci mentionnent que les mouvements féministes victimisent les femmes en dénonçant les avancées biotechnologiques. Or, Janice Raymond, citée par FINRRAGE, croit qu'en évoquant la victimisation, les hommes se blâment eux-mêmes pour l'avoir créée au départ. (Klein, Renate, 2008, p. 163) subRosa est du même avis, mais sans être complètement contre les technologies de reproduction assistée. En effet, ces cyberféministes tentent de propager de l'information sur les conséquences de ces avancées scientifiques et poussent les femmes à se forger leur propre opinion. Néanmoins, plusieurs membres de FINRRAGE précisent que ceux et celles qui évoquent la victimisation des femmes transforment le sujet du vrai débat sur certaines pratiques de reproduction assistées. À ce sujet, Klein cite Janice Raymond, membre du groupe qui souligne :

Why locate women's agency primarily within the 'culture' of male dominance? Why shift attention from an analysis and activism aimed at destroying these systems to a justification of them? By romanticizing the victimization of women as liberating, this viewpoint leaves women in these systems at the mercy of them. (Janice Raymond dans Klein, R. 2008, p. 163)

FINRRAGE demande la fin de la stigmatisation de l'infertilité alors que la pression sociale est forte pour que les femmes infertiles utilisent la fécondation *in vitro*. subRosa relève également cette stigmatisation par la propension des médias à véhiculer un discours où l'infertilité peut être *vaincue, surmontée, prise en charge*, par les technologies de reproduction assistée. (M. Fernandez, F. Wilding, et M.

¹⁵ Le déterminisme biologique est la théorie selon laquelle nous évoluons en fonction de notre code génétique, sans pouvoir y changer quoi que ce soit : « [...] le code génétique, utilisé comme métaphore de « la vie », réduit la vie, humaine et non humaine, à la logique binaire de l'ADN, aux technologies de l'information, aux mathématiques, à ce qui est commensurable – et rien n'est donc pas très différent des épistémologies antérieures des Lumières, qui ne voyaient le corps qu'en termes mécaniques, comme une sorte de corps-objet universel. » (Poissant, Louise et Ernestine, Daubner, 2012, p. 6)

Wright, 2002, p. 139) Non seulement ce discours pousse les femmes à prendre le contrôle de leur *situation*, mais il les incite à choisir la fécondation *in vitro*, sans jamais évoquer les risques reliés à ces interventions, qui sont en plus très coûteuses. Ainsi, subRosa en conclut que :

[t]he models of choice offered by ART promote neither anti-authoritarian social and political values, nor a liberation of women from their biology. Rather, they reify cultural values of compulsory motherhood, and represent an intensified control of women's bodies. (M. Fernandez, F. Wilding, et M. Wright, 2002, p. 139)

Après la découverte du clonage de Dolly, également appelé parthénogenèse, subRosa remarque « la crainte masculine du spectre de la reproduction féminine autonome ». (Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 270) En effet, elles révèlent que les « pères scientifiques » ont découvert avec le clonage de Dolly que les ovules peuvent se diviser d'elles-mêmes sans la présence du sperme, en bref, par imitation de la pénétration de celui-ci. (Poissant, Louise, et Ernestine, Daubner, 2012, p. 269) Ainsi, il est possible de se demander si cette méthode de la reproduction féminine autonome crainte par les chercheurs ne serait pas un catalyseur des recherches sur le corps de la femme et une appropriation de la vie par ceux que subRosa appelle *les pères scientifiques*.

2.3 Conclusion

En somme, plusieurs féministes et cyberféministes remarquent que les avancées biotechnologiques transforment notre conception du corps de la femme et amènent des possibilités d'exploitation de celui-ci. Alors que FINRRAGE se positionne contre ces technologies, subRosa déplore, entre autres, l'absence de débats sur les chirurgies vaginales et les technologies de reproduction assistées. La cellule cyberféministe

déploie ainsi des installations performatives, des conférences et des publications qui incitent le public à se renseigner sur divers sujets. En démontrant les risques de ces interventions, le contrôle du corps de la femme par la science et les possibilités qu'engendrent ces biotechnologies, le groupe de cyberféministes se positionne dans un art engagé. Par ses expositions dynamiques et participatives, subRosa s'intègre dans la « praxis sociale » (Ernestine Daubner, 2006, p. 65) en créant divers liens entre les participants et générant un débat autour de ces enjeux. La présence de leur art, tant sur la toile que dans les musées et universités, donne un nouveau souffle à l'art cyberféministe. En outre, la description d'œuvres de subRosa était incontournable pour nous, car ces pratiques amènent à théoriser les transformations de perception du corps de la femme engendrées par les biotechnologies. Ces changements seront d'autant plus expliqués dans le prochain chapitre où il sera possible de constater que les perspectives de subRosa se rapprochent de celles qui sont au cœur des œuvres *ChrissyCaviar*© de Chrissy Conant et *HymNext designer Hymens project* de Julia Reodica.

CHAPITRE III

L'art biotech au profit du féminisme

3.1 Introduction

Alors que plusieurs interventions des cyberféministes de subRosa s'effectuent auprès du public, les œuvres d'art biotechnologiques sont créées pour la plupart en laboratoire. Plusieurs terminologies ont émergé dans la théorisation de diverses pratiques qui utilisent ou évoquent le vivant, et parmi celles-ci, nous avons choisi d'utiliser celui d'art biotechnologique ou art biotech au lieu du terme bioart. En effet, l'art biotech utilise le vivant via le génie génétique, le clonage et les cultures tissulaires (Daubner, Ernestine, 2006, p. 70) Cette forme d'art est une catégorie du bioart qui regroupe les « diverses pratiques artistiques liées à la biologie, à la biotechnologie ». (Daubner, Ernestine, 2006, p. 70) Le terme bioart est générique et comprend plusieurs sous-catégories qui classifient les types d'art par les méthodes utilisées et les sujets traités.

L'art biotech s'inscrit dans une mouvance de re-matérialisation de l'art, c'est-à-dire qu'il met en scène les outils et les procédés biotechnologiques – caractérisé de *hardware* – en tant qu'œuvre d'art, tendance qui a été précédée par un courant d'artistes qui s'est penchés sur le paradigme génétique et ses recherches dans une culture informatique du *software*. (Hauser, Jens, 2006, p. 17) Ainsi, au cœur de cette re-matérialisation de l'art, on retrouve un certain retour de l'objet d'art, mais le plus important, selon Jens Hauser, est l'ouverture de nouveaux parallèles épistémologiques [apporté par l'emploi du *hardware*] dépassant le paradigme

informationnel [de la culture informatique du *software*¹⁶]. (Da Costa, Beatriz et Kativa, Philip, 2008, p. 87 et Abergel, Élisabeth, 2011, p. 103) Ces nouveaux parallèles épistémologiques concernent autant les discours de l'art biotech que les techniques de la transformation du vivant comme processus – et non pas comme produit fini. (Hauser, Jens, 2006, p. 17)

Les œuvres qui nous intéressent ont été créées par des artistes qui ont utilisé des biotechnologies reliées à la culture tissulaire et des matériaux vivants dans leur processus créatif. L'objectif de ce mémoire étant de démontrer comment les biotechnologies ont changé notre perception du corps sexué de la femme, nous étudierons les thèmes de la reproduction et de la virginité au cœur des œuvres *ChrissyCaviar*© de Chrissy Conant et *HymNext designer Hymens project* de Julia Reodica. En premier lieu, nous remarquons que plusieurs valeurs traditionnelles telles que la maternité et la féminité refont surfacent et nous verrons comment Conant s'en inspire afin de créer une œuvre avec l'aide de spécialistes en fécondation *in vitro*, une œuvre teintée d'humour et de subversion. En deuxième lieu, la virginité telle que connue traditionnellement sera remise en question par l'œuvre de Reodica. L'artiste scientifique se sert de la parodie et de la mascarade afin de transformer la notion hétérosexuelle de l'hymen relié à la virginité. Par ailleurs, il sera également démontré, par leur œuvre d'art biotech, que ces deux artistes s'inscrivent dans ce qui est considéré comme la troisième vague féministe.

¹⁶ Jens hauser précise que « la notion déjà ambiguë d'art biotech est contaminée par des formes artistiques ne faisant qu'aborder les biotechnologies en tant que thème, et ce, du très confortable point de vue d'une prétendue distance critique » par exemple, l'utilisation de *software* pour représenter des transformations dans le code génétique. (Hauser, Jens, 2006, p. 15)

3.2 La reproduction et les biotechnologies

3.2.1 Résurgence des valeurs reliées à la maternité et à la féminité

Les avancées pour les droits des femmes ont fait des bonds remarquables depuis les années 1960 en Amérique du Nord. En effet, la deuxième vague féministe a mis en lumière le fait que les femmes avaient comme seul destin de devenir mères alors que la paternité était un choix. De plus, la prise de pouvoir des féministes dans l'espace public et l'espace privé a démontré aux femmes qu'il était possible de combiner famille et travail. Enfin, les féministes ont gagné leurs luttes pour le droit à la contraception en 1967 alors que le droit à l'avortement fut acquis en 1973 aux États-Unis. Avant l'acquisition de ces droits, la maternité était considérée comme le destin des femmes et peu d'entre elles entrevoyaient une carrière sur le marché du travail. De plus, le système patriarcal maintenait une structure où la famille nucléaire était la norme. D'ailleurs, ce système a encore une certaine emprise au XXI^e siècle. Certains pays occidentaux refusent encore d'admettre que les femmes ont droit aux mêmes traitements que les hommes, et ce, bien que les luttes féministes aient été livrées sur plusieurs fronts. Un nombre considérable de femmes affirme ne s'être jamais senti concerné par le féminisme et de nos jours, beaucoup de jeunes femmes ne veulent pas se faire associer à ces valeurs de gauche. Alors que certaines valeurs traditionnelles, telles que la maternité et le mariage, sont de retour, nous relierons les écrits de Dworkin sur les femmes de droite avec les propos d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray afin de démontrer que les mêmes prises de conscience reviennent hanter les discussions féministes. Nous sommes conscientes que ce sujet est vaste et que nous abordons seulement l'exemple des femmes de droite afin de démontrer la stratégie ironique de Chrissy Conant.

Comme il a été mentionné dans le premier chapitre, les années 1980 ont vu des conflits internes apparaître au sein du féminisme de la deuxième vague et la présence

de quelques femmes dans l'espace public a laissé croire à l'accessibilité au milieu du travail pour toutes. De plus, les discriminations en raison du sexe ayant diminué et la médiatisation d'une certaine égalité homme-femme ont fait en sorte qu'un renversement des valeurs féministes s'est installé. Ce renversement sera appelé *backlash* et les médias évoqueront même l'arrivée d'un postféminisme, où l'image de la femme forte des années 1970 sera remplacée par une idéologie de la culpabilisation visant les femmes carriéristes qui n'ont pas connu la maternité, tout en véhiculant des valeurs qui prônent un retour à l'« éternel féminin ». Denisa-Adriana Oprea constate les perceptions erronées que le féminisme engagent et qu'il serait également culpabilisé :

Célébrée au début de la décennie, l'indépendance des femmes se mue maintenant en solitude; la réussite dans la carrière se ferait aux dépens de la maternité, voire du bien-être des enfants, et l'égalité au travail obligerait les femmes à des efforts qui les transformeraient en des victimes de prédilection des échecs professionnels. (Oprea, Denisa-Adriana, 2008, p. 8)

La structure familiale traditionnelle sera alors revalorisée par les médias et la maternité ne se présentera plus comme un obstacle à l'émancipation, mais comme une étape rapprochant la femme de celle-ci.

Observatrice de ce renversement, Dworkin publie en 1983 son livre *Les femmes de droite* dans lequel elle remarque le rejet des valeurs féministes par plusieurs femmes. Croyant en un système de valeurs conservatrices aux traditions bien ancrées dans la religion, les femmes de droite, décrites par Dworkin, refuseraient de s'associer à des valeurs féministes parce que, pour elles, celles-ci riment sans équivoque avec des valeurs de gauche rappelant la libération sexuelle des années 1960-1970. En préface, Christine Delphy précise que ces femmes de droite ne tenteraient pas de se battre contre le patriarcat, car le combat, selon elles, est trop dangereux et inégal dans les

forces. (Christine Delphy dans Dworkin, Andrea, 2012, p. 10) Les féministes qui luttent seraient de facto leurs ennemies. Delphy mentionne également que « certaines femmes, qui ne sont en rien minoritaires, choisissent pour elles-mêmes et recommandent aux autres d'adopter un rôle et une place traditionnels ». (Christine Delphy dans Dworkin, Andrea, 2012, p. 10) Selon Dworkin, la cellule familiale traditionnelle est perçue par beaucoup de femmes comme une sécurité contre la violence des hommes si, évidemment, elles obéissent aux règles fixées par ces derniers. Les femmes de droite déclarent donc forfait et se plient aux règles sans se poser plus de questions, tout comme le faisaient leurs mères.

Il y a plus de quarante ans, Cixous évoquait un phénomène semblable en disant que les mères « imposant à leurs filles les mêmes valeurs, les mêmes comportements, les mêmes cages où elles ont été emprisonnées, [bref,] les femmes-mères garantissent la surveillance du système patriarcal et le renouvellement de l'esclavage ». (Cixous citée dans Cremonese, Laura, 1997, p. 39) Dworkin remarque le retour de cette tendance : « [l]es mères éduquent les filles à se conformer aux restrictions de la vie conventionnelle des femmes, définies par les hommes, quelles que soient les valeurs idéologiques de ces derniers ». (Dworkin, Andrea, 2012, p. 25) Soumises à leur mari par les lois du mariage, les femmes de droite sont également soumises au coït et à la grossesse. En fait, la maternité redevient un gage de valeur pour ces femmes, la procréation n'est alors pas une option, elle est un devoir pour celles-ci. Sur ce sujet, Hélène Cixous indique : « c'est qu'on soupçonne depuis toujours qu'enceinte, la femme non seulement double sa valeur marchande, mais surtout *se* valorise en tant que *femme* à ses propres yeux, et prend corps et sexe indéniablement ». (Cixous, Hélène, 2010, p. 64)

De surcroît, même si la deuxième vague féministe a démystifié le mythe de la mère et défait les idées préconçues sur ses tâches domestiques, une pression sociale est

exercée par la droite afin que les femmes qui désirent une carrière deviennent également des mères de famille, des épouses et des amantes exemplaires. Ainsi, le phénomène de la *superwoman* apparaît et, bien que ces femmes composent avec une double journée de travail, elles doivent répondre aux standards de beauté associés à la féminité que leur impose la société occidentale. Irigaray mentionne que « cette féminité est un rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes par les systèmes de représentation des hommes » (Irigaray, Luce, 1977, p. 80), bref une mascarade qui fait partie du système patriarcal. Ces femmes de droite jouent le jeu afin d'entretenir le désir masculin, d'assurer la pérennité de leur couple et de jouir de la sécurité au sein de la famille. Dworkin souligne que « [l]es femmes tentent désespérément d'incarner un idéal féminin défini par les hommes, parce que leur survie en dépend ». (Dworkin, Andrea, 2012, p. 28) L'auteure, reprend en quelque sorte la théorie d'Irigaray où les femmes n'ont que trois possibilités dans leur devenir, ou plutôt trois « rôles sociaux imposés : la mère, la vierge et la prostituée ». (Irigaray, Luce, 1977, p. 181) Soumises au coït au sein de leur couple, Dworkin soulève que les femmes de droite ont de la chance d'être sous l'emprise d'un seul homme, au contraire des prostituées qui subiraient constamment la violence de plusieurs hommes. Convaincues de leurs privilèges en tant que femmes mariées, les femmes de droite décrites par Dworkin entretiennent une vision biaisée par l'ignorance et la peur issue des valeurs conformistes de la religion.

3.2.2 Chrissy Conant, artiste conceptuelle

L'artiste Chrissy Conant exprime sa prise de conscience du *backlash* et de l'idéologie postféministe par ses œuvres où elle démontre qu'il est difficile de se défaire de l'influence des valeurs traditionnelles qui continuent d'être véhiculées. Conant (1963-) a obtenu son diplôme de maîtrise de l'école des beaux-arts de New

York en 2007. Dans sa pratique en art conceptuel, l'artiste explore plusieurs médiums afin de mettre en lumière ses propres interrogations et sentiments en ce qui concerne sa vie amoureuse et sa capacité à procréer. Une de ses œuvres les plus représentatives, *Teddy Chrissy* créée en 2005, est une installation comprenant un ourson en peluche dont la fourrure a été remplacée par des broches en acier inoxydable.



Figure 20 Chrissy Conant, *Teddy Chrissy*, 2005

Telle une armure de protection, Conant évoque sa vulnérabilité en tant que célibataire après vingt-cinq ans de rencontres infructueuses. Sa technique de création minutieuse conduit à une sorte de catharsis personnelle puisque l'artiste enfonce à la main chaque broche dans l'ourson. (Saatchi Art, en ligne, 2014)

Plus tôt dans sa carrière, Conant a créé *ChrissyCaviar*®, une œuvre comprenant une installation, un site Internet et des matériaux organiques, c'est-à-dire ses propres ovules. L'œuvre a été présentée à l'exposition *Family* au Musée d'art contemporain Aldrich à Ridgefield dans le Connecticut en 2002 et elle a également fait partie de l'exposition *Molecules That Matter* en 2007, regroupant quinze artistes contemporains. L'exposition se penchait sur l'idée de la beauté, du sens et de la signification culturelle des techniques scientifiques et des molécules invisibles à l'œil nu : « Scientists have developed imaging systems to reveal the deeper structures. The perception of beauty is looking for something that we can't see yet – revealing the hidden meaning ». (Case, Fiona. 2007) L'œuvre de Conant nous intéresse plus particulièrement dans le cadre de cette recherche, puisque l'artiste utilise son propre matériel génétique. Alliant valeurs traditionnelles et médiums biotechnologiques, cette partie du chapitre démontrera comment Conant met en œuvre un produit artistique teinté d'humour et de subversion.

3.2.3 Description de l'œuvre *ChrissyCaviar*®

À l'approche de son quarantième anniversaire, Conant s'offre un présent d'une valeur inestimable et décide de faire du processus une œuvre d'art. Devant un avenir inconnu concernant le fait de devenir mère de famille, l'artiste décide de consulter des médecins spécialistes afin de pouvoir conserver ses ovules ayant encore la capacité de procréer. Ainsi, Conant rencontre un endocrinologue qui lui prescrit un traitement d'hormones injectables et qui suit les répercussions sur son corps à l'aide d'ultrasons pendant un mois. Par la suite, dans un laboratoire de fécondation *in vitro*, un embryologiste lui retire douze ovules alors que l'artiste est sous anesthésie générale. Puis, les ovules sont placés dans de minuscules flacons de verre contenant du fluide utérin humain pour la préservation et les flacons de verre se retrouvent eux-

mêmes en suspension dans les bocaux remplis de silicone. (Cloutier, Marianne, 2011, p. 194) L'artiste a choisi des bocaux de caviar de béluga qui contiennent une aura de produit de luxe. Il est important de préciser que le processus médical fait autant partie de l'œuvre que le produit final. Par cette œuvre, appelée *ChrissyCaviar®*, Conant désire lancer sur le marché une partie d'elle-même, la plus précieuse selon elle, et pour y arriver, elle fait la promotion de son œuvre en utilisant plusieurs codes de mise en marché traditionnelle.



Figure 21 Chrissy Conant, *ChrissyCaviar®*, 2002

En premier lieu, les bocaux sont placés dans un présentoir réfrigéré de type commercial, de telle sorte que son œuvre se déploie tel un kiosque de vente de ses petits bocaux de caviar. Lors de l'exposition, le public doit néanmoins faire « acte de foi » devant cette œuvre puisque les ovules ne sont pas visibles à l'œil nu et

peuvent ainsi faire l'objet d'un canular. (Cloutier, Marianne, 2011, p. 194-195) En outre, Conant conçoit l'étiquette de ses bocaux avec des couleurs éclatantes, arborant une photographie séduisante d'elle-même. L'étiquette précise également la provenance du produit « Caucasian: Packed by Private IVF Center, USA. Product of Conant Ovaries, Keep Refrigerated ». (Nelkin, Dorothy et Suzanne, Anker, 2004, p. 160) Ajoutant davantage à l'idée de commercialisation, l'artiste fait enregistrer sa marque de commerce, de telle sorte que le titre *ChrissyCaviar*® ne peut être plagié.



Figure 22 Chrissy Conant, *ChrissyCaviar*®, 2002

En deuxième lieu, la mise en vente¹⁷ des ovules de Conant représente également la marchandisation de son ADN, autrement dit, de son code génétique qui devient à la fois un produit et une œuvre d'art. Conant dit avoir créé l'œuvre comme un commentaire sur les compagnies qui offrent aux couples infertiles des ovules de femmes avec un bon bagage génétique à des prix allant de 50 000\$ à 100 000\$. (Conant, Chrissy, en ligne) Le marché des gamètes – ovules et spermatozoïdes – entend ainsi recruter des donneurs qui sont non seulement en bonne santé, mais également sans historique de maladies dans la famille, possèdent un ou plusieurs diplômes, détiennent un quotient intellectuel élevé et arborent une belle apparence physique. Bref, ces critères contribuent à renforcer le caractère eugénique du marché des ovules. Pour les compagnies de fertilité, plus le nombre de critères rencontrés augmente, plus le bagage génétique est bon et plus les prix des gamètes gonflent. Sensible aux conséquences que provoquent les biotechnologies, l'artiste évoque « l'implication personnelle, [...] intime et *affective* des enjeux liés aux technologies de la reproduction, au clonage humain [et] aux nouvelles formes de prostitution issues du paradigme biotechnologique ». (Cloutier, Marianne, 2011, p. 195)

En troisième lieu, en réalisant la mise en marché de *ChrissyCaviar*®, l'artiste transforme ses ovules en une marchandise fétichisée, faisant en sorte que son code génétique, son identité et par le fait même sa propre personne deviennent un produit fétiche. Afin de renchérir cet aspect, Conant donne volontairement une facture érotique aux photographies entourant l'œuvre en utilisant les standards masculins concernant la beauté. Effectivement, l'étiquette des bocaux présente l'artiste posant à

¹⁷ N'importe quel collectionneur ou musée peut décider d'acheter l'œuvre de Conant, par contre, l'artiste ne mentionne pas la présence d'un agent médiateur qui effectuerait la transaction. Le but de l'artiste étant de mettre en vente la partie la plus précieuse de son corps, elle accorde peu d'importance à ce que deviendra ses ovules après l'achat : « Conant has made it clear that whatever happens to her eggs then—whether they remain in an installation, are cloned, or ultimately consumed toast points—will be up to the buyer. (Stark, Jim, 2008, p. 71)

demie allongée en longue robe noire et sa main tendue présente un ovule telle une perle précieuse qui rayonne. Une photographie lustrée accompagnant l'installation montre au premier plan un bocal *ChrissyCaviar*® dans les mains de l'artiste et l'arrière-plan suggère la nudité de celle-ci. Par ailleurs, le site Internet de *ChrissyCaviar*® se présente à première vue comme ayant la vocation de vendre des gamètes en révélant le profil personnel de l'artiste. Par contre, Cloutier remarque la ressemblance entre ce site Internet et un site de rencontre, puisque les informations divulguées sont susceptibles d'intéresser des personnes qui recherchent une compagne. Nous remarquons que l'artiste tente de faire la promotion de sa personne par son produit dans le but de trouver un homme. Subterfuge délibéré de l'artiste, elle avoue même, lors d'une entrevue, vouloir trouver l'homme de ses rêves afin de fonder une famille: « ... I am trying to manifest, and be productive with, my highly emotional desires to find Mr. Right, and create a family together ». (Cannon, Danielle, 2003) Comme l'explique Cloutier :

[l]'ambiguïté du message demeure : d'une part, l'artiste affirme la volonté de rencontrer un homme et de fonder une famille, et d'autre part, elle remet en question les attentes traditionalistes qui persistent encore aujourd'hui, exerçant une pression sociale et cherchant à imposer à la femme une correspondance à certains rôles – femme, mariée, mère – et ce dans une temporalité prédéterminée et non négociable. (Cloutier, Marianne, 2011, p. 195)

D'ailleurs, en se procurant un bocal *ChrissyCaviar*®, l'acheteur ou l'acheteuse possède une partie de l'identité de l'artiste et la possibilité d'engendrer un être ayant la moitié de son code génétique. Cette mise en scène permet également de déceler la peur du vieillissement chez l'artiste. En effet, le choix de la photographie mettant en valeur la beauté de l'artiste et les bocaux de caviar qui conserve ses ovules nous démontrent qu'elle désire fixer son image et son corps dans le temps. Ce refus du destin biologique permet l'émergence d'un discours féministe sur l'accessibilité à la

reproduction et sur les conditions de procréation du corps de la femme. Cependant, le fait de mentionner en entrevue que la création de cette œuvre avait pour but de trouver un homme pour fonder une famille brouille les pistes entre un message féministe et un retour vers certaines valeurs traditionnelles.

En fait, selon nous, Conant exprime sa prise de conscience du *backlash* et de l'idéologie postféministe par son œuvre *ChrissyCaviar*® où elle démontre qu'il est difficile de se défaire de l'influence des valeurs traditionnelles qui continuent d'être véhiculées. En effet, Conant monte une mise en scène par laquelle, non seulement elle reproduit les standards de beauté et de féminité, mais, tel qu'elle le dit en entrevue, son objectif est de piéger un homme afin de fonder une famille. La stratégie de l'artiste joue sur l'ambiguïté, entre l'incarnation de sa féminité dans le but de plaire à un homme et l'énonciation d'un propos féministe sur l'accessibilité à la procréation assistée. En effet, Conant ne mentionne nulle part que son œuvre pourrait être le symbole du désir de connaître la maternité sans un homme. Si pour quelques femmes avoir un enfant par la fécondation *in vitro* représente une forme d'autonomie et de liberté en 2014, Irigaray quant à elle, pensait dans les années 1970 que la maternité correspond à des sacrifices qui contraignent de garder la femme dans la sphère du privé.

En outre, l'auteure mentionne que l'homme serait tout de même présent dans la procréation assistée, soit, par le sperme introduit dans la femme contenant la moitié du code génétique du futur bébé, et même derrière les technologies de reproduction (Irigaray, Luce, 1990, p. 150). Dans ce processus où l'homme demeure présent par son code génétique, il renonce toutefois à ses droits de père et la femme qui fait appel à la fécondation *in vitro* est libre de tout engagement matrimonial face à celui-ci. En adressant son œuvre à la gent masculine, et usant de son site Internet comme faire-valoir, Conant veut-elle démontrer qu'elle est prête à se soumettre aux standards du mariage patriarcal? Recherche-t-elle la sécurité auprès d'un homme? Est-ce que la

maternité est pour elle une étape essentielle qui donnera un sens à sa vie en tant que femme? Au contraire, nous verrons comment la démarche artistique de Conant parodie le désir des femmes de droite en ce qui concerne la volonté de trouver un mari et de fonder une famille afin de connaître bonheur et sécurité.

3.2.4 Ironie et mimétisme comme stratégies de subversion

ChrissyCaviar®, est une œuvre dont les interprétations dépassent la simple littéralité des ovules dans des bocaux de caviar. En effet, Conant utilise la féminité et les stratégies de marketing afin d'évoquer les questionnements sur la procréation que soulèvent les biotechnologies, mais nous y voyons davantage. De ce fait, nous tenterons ici de démontrer comment l'œuvre est empreinte d'ironie envers le postféminisme et constitue une caricature des femmes de droite telle que présentée par Dworkin.

Tout d'abord, il est intéressant de relever que l'étymologie du mot ironie provient du grec et signifie : action d'interroger en feignant l'ignorance. (C. Élisabeth, C. Demonque, L. Hansen-Løve, P. Kahn. 2004, p. 228) Par l'utilisation d'une stratégie ironique où l'artiste se positionne elle-même comme une marchandise, Conant remet en question certaines valeurs découlant du *backlash*. En effet, l'étiquette de son produit et la photographie accompagnant les bocaux font la monstration de l'apparence de l'artiste dans toute sa beauté, c'est-à-dire conforme aux standards masculins. L'œuvre démontre le pouvoir du capitalisme dans sa propension à vouloir tout commercialiser, s'emparant même du désespoir des femmes à trouver un mari. Au cœur de ces stratégies de marketing, il est possible de remarquer la fétichisation qui pousse l'ironie d'un cran : fétichisation des ovules, de l'ADN, et même de

l'image corporelle de l'artiste. Le phénomène est semblable au triple fétiche autour des photographies de femmes du XIX^e siècle remarqué par Solomon-Godeau : « the psychic fetishism of patriarchy grounded in the specificity of corporeal body; the commodity fetishism of capitalism... and the fetishizing properties of the photograph – a commemorative trace of an absent object ... » (Solomon-Godeau, Abigail, *the Legs of the Countess*, 1986, dans Jones, Amelia, 2003, p. 315) Par la vente de son identité biologique, Conant reconduit volontairement le fétichisme patriarcal et capitaliste, faisant de son œuvre une parodie des aspirations des femmes de droite telles que décrites par Dworkin.

Effectivement, l'œuvre de l'artiste suppose également l'idée de devenir la femme et la mère des enfants de celui qui voudra bien « l'acheter ». Conant joue ainsi sur les codes de la féminité construits comme le lieu des fantasmes et désirs masculins à travers la marchandise. L'artiste en tant que femme qui a la capacité d'enfanter, détient une valeur qui peut être marchandée par des hommes, tel qu'Irigaray le dénonçait dans les années 1970, c'est-à-dire qu'en étant des « *[m]archandises, les femmes sont donc deux choses à la fois : objets d'utilité et porte-valeur* ». (Irigaray, Luce, 1977, p. 171) Utiles à la procréation et servant à la valorisation de l'homme, certaines femmes se soumettent à un rôle qui assure l'entretien de la maison ainsi que l'éducation des enfants alors que leur mari continue de s'accomplir. Irigaray rajoute que « [l]es femmes-marchandises sont donc soumises à une schize qui les divise en utilité et en valeur d'échange; en corps-matière et enveloppe précieuse, mais impénétrable, insaisissable, et innapropriable par elles; en usage privé et usage social ». (Irigaray, Luce, 1977, p. 172)

Par ailleurs, lorsque le seul destin envisageable pour les jeunes filles était de devenir mère au foyer et d'élever les enfants, tout comme leur mère, et ce, sans poser de

questions, celles-ci trouvaient une sécurité au bras d'un mari et dans la formation d'une famille, dépendante de cette condition. La reproduction de ce modèle, a été théorisé par Irigaray qui soulignait qu'« [i]l n'est, dans un premier temps, peut-être qu'un seul « chemin », celui qui est historiquement assigné au féminin : *le mimétisme* ». (Irigaray, Luce, 1977, p. 73) Aujourd'hui, le choix s'offre aux femmes, mais celles qui choisissent de se consacrer à leur carrière et de ne pas avoir d'enfants demeurent marginales aux yeux de plusieurs femmes. Devant cette prise de conscience, l'œuvre de Conant remet en question le retour aux valeurs traditionnelles et met en lumière le *backlash* en caricaturant les désirs de la femme de droite, soit de trouver un mari et de fonder une famille.

De ce fait, Conant utilise une stratégie de mimétisme des femmes de droite qui dénonce l'objectivation de la femme comme marchandise. Par son autoportrait simulacre, elle utilise une image de marque afin de démontrer comment les valeurs de droite augmentent en popularité au XXI^e siècle. Poussant l'exagération à son paroxysme, Conant met en vente des stylos à son effigie où une petite bille représente un ovule flottant dans un liquide transparent contenu dans la partie supérieure du stylo. Cet objet-souvenir, mis en vente sur le site Internet *Amazon*, permet une parodie de la soumission de la femme au capitalisme et au système patriarcal. Conant ironise le « rôle » que s'imposent les femmes de droite, qui croient que la procréation constitue une étape cruciale à leur destin et qui, selon elles, leur servira de gage de sécurité auprès des hommes. En ce sens, ce processus cathartique qui met en scène la femme comme produit de consommation permet à Conant d'illustrer les discours insidieux sur le destin des femmes et le désir masculin qui modèle la femme selon ses standards par l'intermédiaire du capitalisme.

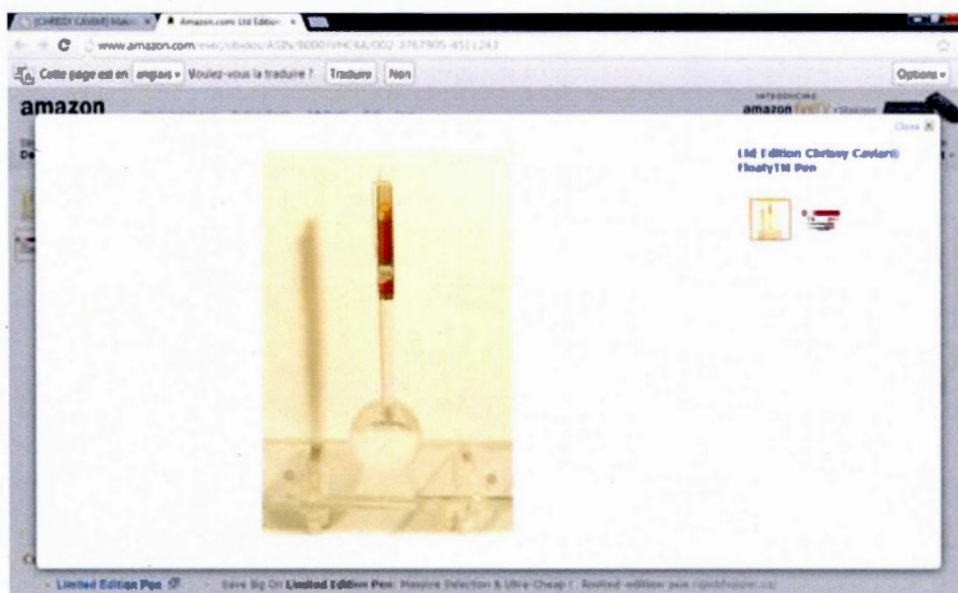


Figure 23 Chrissy Conant, *ChrissyCaviar*®, 2002

Ainsi, l'œuvre représente bien ce qu'Irigaray met en lumière, car selon l'auteure, l'homme marque la femme « en la découpant selon des règles de répétition et de récurrence, obéissant à des processus qui déjà figent la gestualité du *corps* dans un certain ordre graphique ». (Irigaray, Luce, 1974, p. 171) L'artiste propose sa vision

d'une cage dorée, volontairement prisonnière du patriarcat et du capitalisme, son personnage incarne les standards de beauté sur son produit issu de stratégie marketing. Autrement dit, Conant incarne le phénomène postféministe jusqu'à la caricature et en crée une œuvre qui déconstruit l'image de la femme de droite qui se maintient dans un système de valeurs traditionnelles. Ainsi, nous pouvons affirmer que ces stratégies positionnent l'artiste dans la troisième vague féministe en ce qu'elle utilise la subversion et la parodie pour dépeindre les enjeux qui touchent les femmes de la fin du vingtième et du début du vingt-et-unième siècle.

Enfin, l'artiste dépeint avec ironie les idéologies issues du *backlash* par la mise en marché de son corps en produit de luxe. En outre, elle explique que son œuvre *ChrissyCaviar®* déplore les prix élevés de la marchandisation d'ovules, un obstacle à l'accessibilité des femmes qui voudraient porter un enfant. Déjà dans les années 1980, Donna Haraway avait prédit que « [l]es relations sociales que peut produire la technologie de pointe entraîne[raie]nt certains réaménagements des notions de race, de sexe et de classe ». (Haraway, 2007, p. 55) Les technologies de reproduction assistées prônant une vision eugénique des gamètes, entraînent une guerre de prix entre les races et les classes sociales. Ce phénomène dénoncé implicitement par l'œuvre de Conant relève d'une valeur de gauche et d'une politique des affinités promulguée par Haraway. C'est sur ce plan que cette artiste rejoint l'idéologie cyborgienne qui se retrouve également dans le fait que ces nouvelles technologies puissent apporter une certaine liberté aux femmes qui veulent connaître la maternité au moment désiré et dans la possibilité de transformer la reproduction hétérosexuelle traditionnelle. Enfin, l'habile coup publicitaire de Conant nous permet de rapprocher l'utilisation commerciale de cette biotechnologie et les valeurs de droite qui considèrent la maternité comme un impératif pour certaines femmes.

Somme toute, les stratégies de subversion de l'artiste amènent à interroger les biotechnologies ainsi que leurs répercussions sociales et physiques sur le corps des

femmes. Utilisant également les biotechnologies et une forme d'humour qui la rapproche de Chrissy Conant, Julia Reodica questionne les valeurs rattachées à la virginité au sein de la société occidentale. La prochaine section retrace ainsi les tendances reliées aux opérations de revirginisation et les significations qu'a prises l'hymen à travers le temps.

3.3 Virginité et revirginisation

Tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le groupe cyberféministe subRosa a relevé que plusieurs chirurgies plastiques sont proposées aux femmes afin que celles-ci puissent jouir d'une sexualité plus épanouie. Dans la même tendance, les villes cosmopolites accueillent de nombreuses pratiques culturelles et certains gynécologues en prennent l'avantage en popularisant l'hymenoplastie¹⁸ par la publicité dans les magazines, les journaux, sur la toile et surtout par le bouche à oreille. (Chozick, Amy, 2005, A1) Les médecins vont même jusqu'à émettre des certificats de virginité afin d'éviter la honte au sein de la famille. (Ganley, Elaine, 2006, A08). En effet, le déshonneur qu'apporte la perte de virginité avant le mariage peut même amener le meurtre des jeunes femmes dans les cultures traditionnelles strictes. (Reodica, Julia, 2008, en ligne)

Par ailleurs, alors que certaines jeunes filles occidentales s'empressent de perdre leur virginité par « curiosité, désir, fierté, provocation ou conformisme » (Badinter, Elisabeth, 2003, p. 124), un mouvement d'abstinence avant le mariage devient de plus en plus populaire. Ceux et celles qui veulent retrouver « la pureté » passent à

¹⁸ Ces chirurgies ne requièrent pas d'hospitalisation, seulement une anesthésie locale, mais la récupération peut s'étendre jusqu'à plus de six semaines. (Chozick, Amy, 2005, A1)

travers un processus qui leur permet de devenir des *Reborn-Virgin*. En effet, plusieurs sites Internet américains qui portent sur le support à la grossesse font la promotion de cette tendance en mentionnant : « Have you already unwrapped the priceless gift of virginity and given it away? Do you now feel like “second-hand goods” and no longer worthy to be cherished? Do you ever wish you could re-wrap it and give it only to your future husband or wife? » (Pregnancy Ressource Center, en ligne, 2014) Ainsi, ce chapitre fera état de ces nouvelles conceptions de la virginité à travers l'œuvre *HymNext Designer Hymens Project* de Julia Reodica, une œuvre produite à partir de cellules de l'artiste et de procédés biotechnologiques.

3.3.1 Julia Reodica, artiste et scientifique

Artiste et scientifique, Julia Reodica (1970-) est titulaire d'un diplôme d'études supérieures en arts électroniques obtenu en 2005 et d'une maîtrise en science infirmière décrochée en 2007. Reodica est également la fondatrice du laboratoire *BioMedia* à Troy dans l'État de New York et elle est présentement doctorante en pratiques des soins infirmiers. L'artiste prend ainsi place dans les laboratoires de recherche, un domaine qui a longtemps été réservé aux hommes, et elle définit son travail ainsi: « I position myself in the middle of philosophical and technical conventions, to facilitate mediation and understanding of how scientific development affect diverse cultural values in modern society ». (Reodica, Julia, 2008, en ligne) De cette manière, elle s'intéresse au vivant en tant que forme artistique à l'intersection de l'art et de la science. Ses projets s'articulent autour du cycle de la vie des organismes jusqu'à leur mort et la manière dont celui-ci affecte le processus artistique. (Reodica, Julia, 2008, en ligne)

En 2002, elle se joint à l'artiste Adam Zaretsky pour réaliser *Workhouse Zoo*, une œuvre marquante pour les deux artistes, présentée dans le cadre l'exposition *Unmediated Vision* au centre des arts de Salina au Texas. Pour ce projet, une pièce aseptisée contenant des espèces génétiquement modifiées était confrontée à une autre pièce souillée, afin de faire coexister ces organismes et étudier les effets de cette expérience. Pour les bioartistes telle que Reodica, « la biotechnologie sert à la fois d'outil, d'élément plastique, mais aussi de thème dans la composition de l'œuvre » (Bugnicourt, Flore, 2012, p. 199) autrement dit, le processus scientifique fait partie intégrante de l'œuvre tel qu'il est représenté dans les photos du projet *Workhouse Zoo*.



Image station. Visitors could view microscopic organisms such as nematode worms, fruitflies, organic matter and items from the installation.

Figure 24 Julia Reodica et Adam Zaretsky, *Workhouse Zoo*, 2002



Pictured: frog breeding bowls and human food.
Visitors learn about human and animal
consumption/waste within a closed system.

Figure 25 Julia Reodica et Adam Zaretsky, *Workhouse Zoo*, 2002

Reodica et Zaretsky incarnaient ainsi chaque jour un personnage différent, soit un.e chercheur.e en biotechnologie, un.e bioterroriste, un.e anthropologiste, un.e docteur.e, un.e patient.e, un.e membre du public afin d'amorcer une discussion avec les spectateurs et spectatrices. Ces interventions effectuées par les artistes rendent l'œuvre relationnelle et engagée dans l'optique de faire réfléchir le public sur les recherches scientifiques impliquant des animaux et organismes, sans la « supériorité morale » des réponses préfabriquées. (Reodica, Julia, 2008, en ligne) Ce mandat se retrouve également au cœur des œuvres de Reodica, comme nous pourrions le constater avec *HymNext Designer Hymens Project*.

3.3.2 Exposition *Sk-Interface*

Afin de bien comprendre dans quel mouvement de pensée biotechnologique Reodica s'inscrit, nous ferons une brève description de l'exposition *Sk-interface* de 2008 organisé par Jens Hauser, commissaire d'exposition et critique d'art. L'exposition a lieu à la FACT¹⁹ située à Liverpool au Royaume-Uni et à cette occasion, Hauser regroupe plusieurs artistes autour du même thème : la peau comme interface. L'interface signifie ici autant une limite commune à deux systèmes, soit l'art et la science, qu'un dispositif qui permet l'échange d'informations entre ces deux systèmes. De plus, l'interface est l'image globale de notre corps présentée à autrui, tel un ordinateur où la peau représenterait l'écran de celui-ci. Comme l'énonce le commissaire, « [s]kin does not necessarily form a distinct border between the inside and the outside of an entity, even of something that is already known and concrete ». (Hauser, Jens, 2008, p. 42)

Fasciné par les concepts de « l'entre-deux » et de l'état liminal, un état de transition à peine perceptible, Hauser a choisi des artistes qui ont présenté des œuvres qui négocient la notion de membrane à travers divers médias tels que la propagation de cellules de la peau, l'ingénierie génétique, l'imagerie numérique et la téléprésence. En prologue à la publication, Martha Change explique que l'exposition avait pour but de confronter les spectateurs et spectatrices à la présentation ainsi qu'à la préservation des œuvres d'art biotech et à l'éphémérité de celles-ci. (Hauser, Jens, 2008, p. 5) Bref, l'exposition sert de lieu de rencontre afin d'élaborer une réflexion sur les possibilités qu'offre la peau à travers les nouvelles technologies, la science et la biologie à l'intersection de la philosophie et de l'art. Relevant les mêmes interrogations, et davantage, l'œuvre *HymNext Designer Hymens Project* de

¹⁹La FACT est la Fondation for Art and Creative Technology.

Reodica (2004-2007) est présentée pour la première fois lors de cette exposition. L'installation regroupe cinq coffrets différents qui contiennent une membrane composée de tissus cellulaires, représentant un hymen métaphorique²⁰ sous différentes formes. Le projet d'art biotechnologique a été supervisé par Helen Hong, Ph.D. du laboratoire Stegemann.

3.3.3 Description de l'œuvre *HymNext Designer Hymens Project*

Dans un premier temps, il est primordial de mentionner que *HymNext Designer Hymens Project* est une œuvre éphémère, puisqu'elle contient des matériaux vivants qui ne sont plus alimentés après le vernissage de l'exposition. Conçus de manière *in vitro* à l'aide de cellules humaines et animales, les hymens métaphoriques ont une durée de vie limitée ce qui provoque un changement dans l'apparence de ceux-ci. Effectivement, les cellules se putréfient et meurent passant d'une couleur rosée au début de l'exposition à un aspect brunâtre vers la fin. Ainsi, il en reste des documents écrits et des photographies qui peuvent être analysées. Outre les cinq coffrets, l'installation comprend un comptoir vitré à température contrôlée, un laboratoire de table, qui contient tous les instruments et produits biochimiques utilisés pour la réalisation de l'œuvre.

²⁰ Nous utilisons le terme métaphorique, utilisé par Marianne Cloutier, afin de qualifier les hymens créés en laboratoire, puisque le but de ces membranes n'est pas de remplir les fonctions biologiques reliées à l'anatomie féminine, mais bien d'évoquer le symbole de la chasteté.

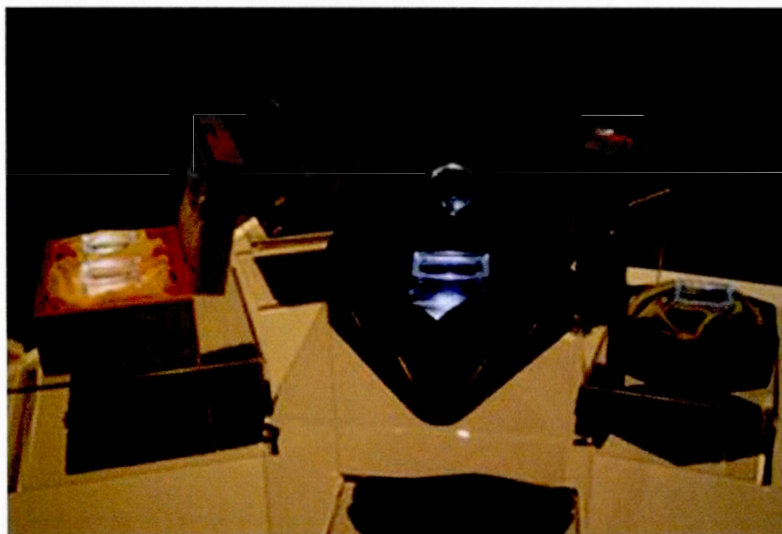


Figure 26 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

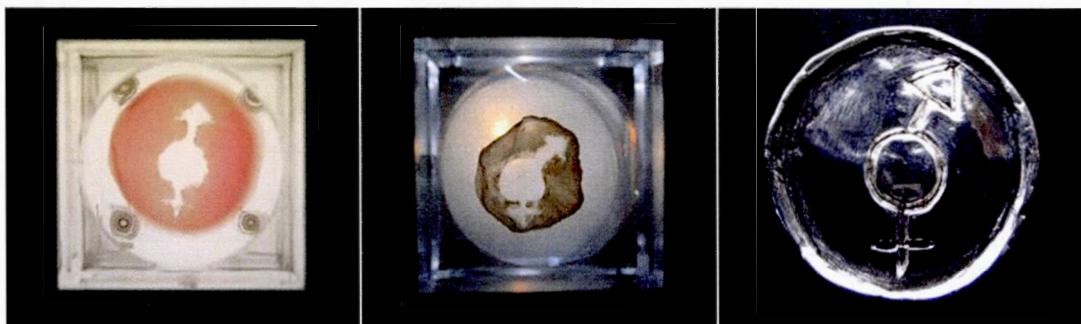
Bezzant évoque dans une revue de l'exposition que nous pouvons y percevoir des indices de la fabrication de ces hymens par les seringues, tubes, fluides nutritifs dans le but d'observer les étapes de leur cycle de croissance. (Bezzant, Janet, 2008, p. 335) Afin de réaliser cette œuvre, Reodica prélève des cellules de plusieurs organismes et se sert d'un agent liant composé de nutriments pour que les cellules cohabitent sans se rejeter l'une l'autre. Les prélèvements s'effectuent dans les cellules épithéliales d'un animal bovin, plus précisément entre le muscle et la peau, ainsi que dans les cellules des muscles lisses de l'aorte de rongeurs. Ces prélèvements baignent avec du collagène bovin dans le liquide nutritif. Ces cellules sont élastiques et résistantes à la friction, des caractéristiques qui appartiennent également aux cellules vaginales qui forment l'hymen de la femme. L'artiste prélève donc également des cellules de sa paroi vaginale pour créer son œuvre et se sert de son ADN comme signature personnelle. (Reodica, Julia, 2008, en ligne) Ce regroupement de cellules est placé

dans une boîte Pétri et taillé à l'aide d'un emporte-pièce de différentes formes. Les emportes-pièces figurent d'ailleurs avec les hymens dans les coffrets, comme artéfact de l'intervention. La série *HymNext designer Hymens Project* va au-delà de la simple représentation d'hymens. En effet, non seulement elle propose plusieurs interprétations symboliques, mais la présence de matériaux vivants ouvre la porte à des possibilités inattendues.



Figure 27 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

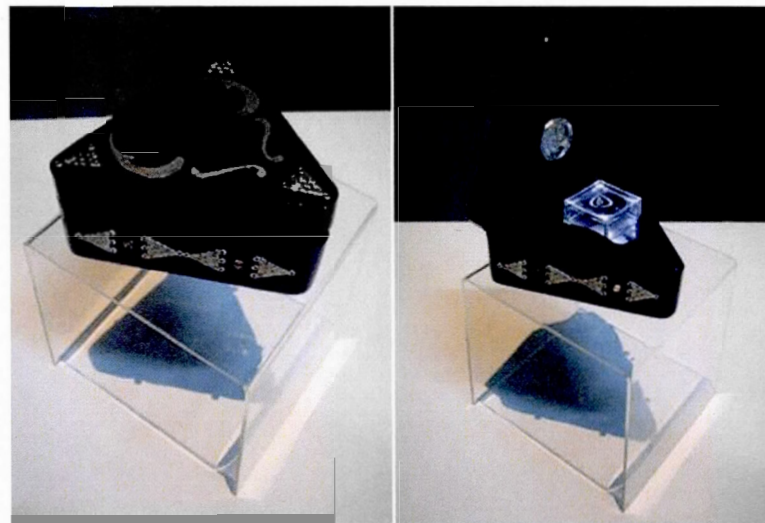
Ainsi, nous reprendrons le titre de chaque coffret pour en déceler les significations sous-jacentes et nous évoquerons les répercussions de cette œuvre dans le milieu artistique et social. Le premier boîtier se nomme *Unisex*, il contient l'hymen métaphorique au motif représentant la fusion des symboles de la masculinité et de la féminité.



"unisex" hymen. Media: artist's vaginal tissue, mammalian tissue in bovine matrix, custom culturing plate.

Figure 28 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

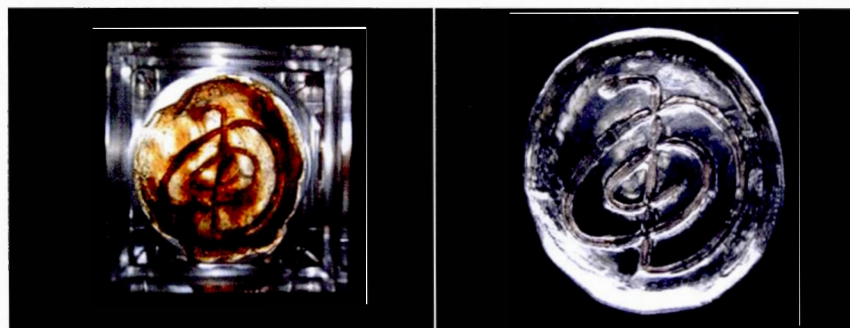
Unisex évoque l'égalité entre les sexes dans l'espace public, mais également, au sein du couple. En réalisant cette œuvre, Reodica permet aux hommes de posséder un hymen métaphorique qui pourrait être greffé à n'importe quel orifice, et de ce fait rendre une défloration symbolique possible. En effet, cette expérience a été démontrée lors d'une performance où un volontaire s'est fait greffer une membrane, préalablement créée par Reodica, à la narine, puis déflorer par le doigt de l'artiste. De ce fait, l'hymen créé en laboratoire par l'artiste est un symbole qui revendique la virginité alors que la membrane remplit la fonction biologique de protection de la même manière que lorsqu'elle referme partiellement l'orifice vaginal de la femme. Dès lors, *HymNext designer Hymens* abolit les rôles assignés des genres et permet une nouvelle vision des fonctions sexuelles des corps. Bien que l'œuvre rende possible pour l'homme de vivre une défloration symbolique, nous verrons comment l'expérience n'est pas vécue de la même façon et n'a pas la même charge significative pour tous.



"unisex" ceremonial box

Figure 29 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

Cho Ku Rei est le titre du deuxième coffret, une expression japonaise qui signifie « mettez toute la puissance de l'Univers ici » (Reodica, Julia, en ligne et Cloutier, Marianne, 2010, p. 23). Cette incantation se perçoit dans l'apparence de l'hymen représentant un tourbillon traversé d'une ligne puissante. *Cho Ku Rei*, est un symbole de force plutôt qu'un synonyme de soumission de la femme associée à « la peur liée à son absence dans un contexte matrimonial ». (Cloutier, Marianne, 2010. p. 23)



"Cho Ku Rei" ("Put all the power of the Universe here," sacred symbol translation)



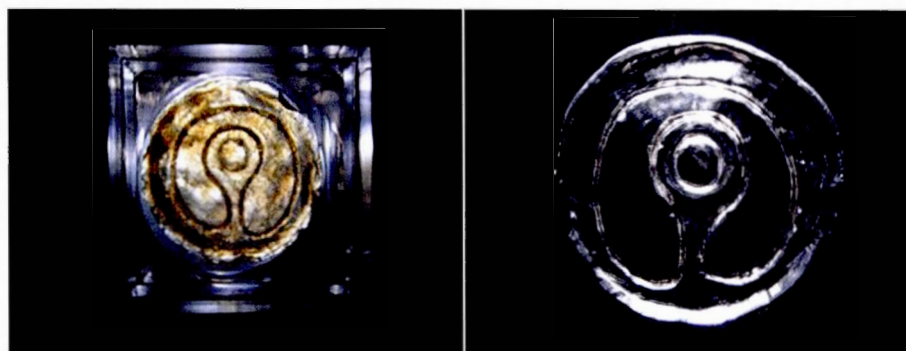
"Cho Ku Rei" ceremonial box

Figure 30 · Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

La force revendicatrice exprimée par ce coffret rappelle les luttes féministes des années 1970, auxquelles ont pris part des auteures telle qu'Irigaray, notamment sur « l'inscription juridique de la virginité (ou l'intégrité physique et morale) comme composante de l'identité féminine non réductible à l'argent, non monnayable

d'aucune manière par la famille, l'État ou la religion ». (Irigaray, Luce, 1990, p. 100)
L'artiste participe au renversement de la science traditionnelle par la production d'hymens mi-animal et mi-humain, empreints de forces revendicatrices, des qualités appartenant au cyborg et qui seront discutées plus loin.

Tout aussi significatif, le troisième boîtier est nommé *Nanay*, qui signifie « mère » en Philippin (Reodica, Julia, 2008, en ligne et Cloutier, Marianne, 2010. p. 23). Le boîtier contient une membrane illustrant un grand cercle qui semble entourer et protéger un deuxième cercle plus petit.



"Nanay" ("Mother," Philippine translation)

Figure 31 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

Le couvercle du boîtier est décoré par des motifs de feuilles dorées, associant la mère à la nature et rappelant l'essentialisme de la terre-mère illustrée dans les années 1970. *Nanay*, fait également référence à la reproduction sexuée ou asexuée des organismes vivants et à la duplication cellulaire. (Cloutier, Marianne, 2010, p. 23) Avant que

toute forme de contraception soit légalisée, la perte de la virginité était souvent associée à la venue d'une grossesse.



"Nanay" ceremonial box

Figure 32 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

Par cet ornement éphémère de luxe, Reodica offre aux mères la possibilité de retrouver leur virginité et leur jeunesse. Si avant les années 1960-1970, certaines femmes n'étaient pas libres de décider du moment de la perte de la virginité et de leur grossesse, la biotechnologie leur permet aujourd'hui d'avoir une deuxième chance, symbole du début d'une nouvelle vie basée sur une liberté de choix. D'une certaine manière, la revirginisation pourrait permettre à une femme d'effacer son passé sexuel et de recommencer à zéro avec un nouvel état d'esprit. De surcroît, ce boîtier fait écho aux luttes des féministes, puisque la perte de la virginité n'est plus nécessairement associée avec le fait de préserver son corps pour le futur mari. Enfin,

bien que ces avancées sur le droit des femmes aient permis l'émancipation sexuelle de plusieurs d'entre elles, d'autres semblent vouloir conserver les traditions reliées au mariage et d'autres encore se font imposer ces règles par la culture dans laquelle elles ont grandi, tel qu'il a été mentionné précédemment.

Orné d'un poisson de jade, le quatrième coffret est nommé *Vesica Piscis* qui signifie « corps du poisson » en latin. (Reodica, Julia, en ligne et Cloutier, Marianne, 2010. p. 23) Ce coffret accueille une membrane représentant deux corps de poisson ayant la même tête au centre d'une ouverture en forme d'amande, tel un œil.

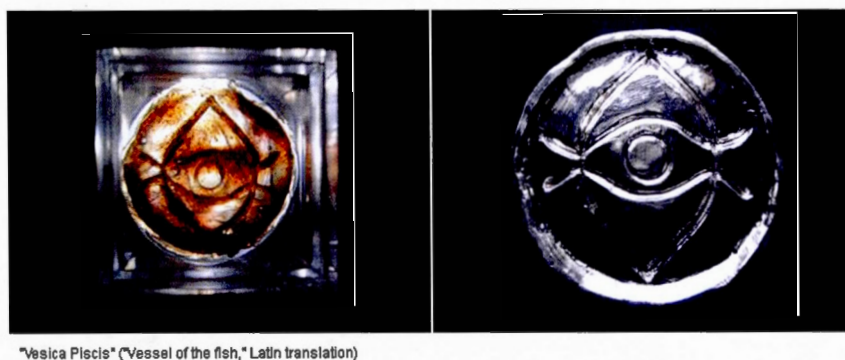
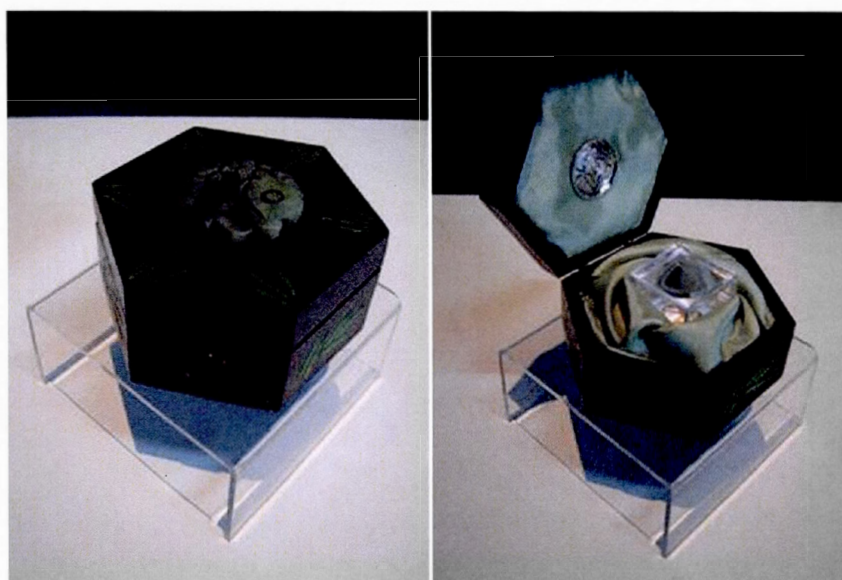


Figure 33 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

Dans la religion catholique, le poisson est le symbole du baptême, premier sacrement reçu qui marque l'entrée des croyants, qui furent aussi appelés petits poissons. (Hall, James, 1974, p. 122) L'amalgame des deux poissons et de l'œil sur le boîtier *Vesica Piscis* sous-entend la surveillance de la sexualité des hommes et des femmes par la religion catholique. Effectivement, l'Église a géré l'union des couples hétérosexuels lors des mariages et la virginité des jeunes filles était exigée avant ce sacrement. Pour

Reodica, « l'hymen comme figure de contrôle et de surveillance est détourné vers une connotation davantage ludique, il devient synonyme d'échange, de partage et d'égalité entre les sexes plutôt que de contraintes et d'oppression ». (Cloutier, Marianne, 2010, p. 23) L'institution cléricale a été défiée lors de la libération sexuelle des femmes dans les années 1960-1970 et, bien que les mœurs aient évolué, nous verrons plus loin que la série *HymNext designer Hymens* fait aussi allusion à la possibilité de reconstruire son historique de relation sexuelle, suite par exemple, à une expérience négative.

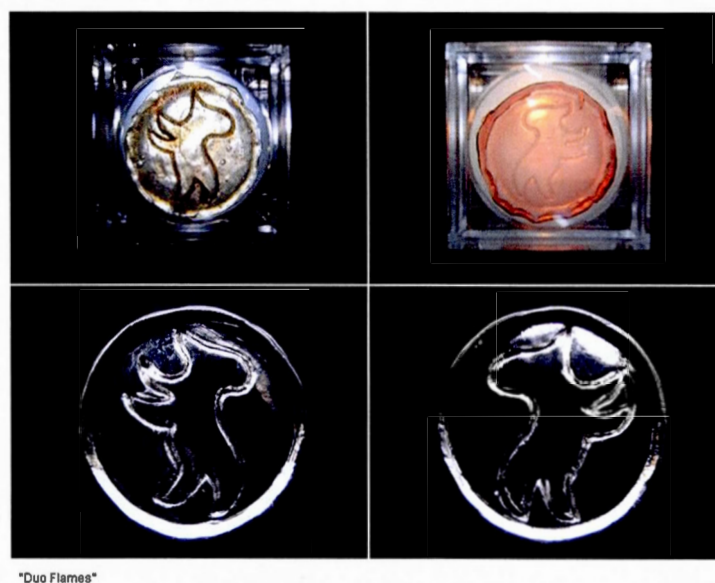


"Vesica Piscis" ceremonial box

Figure 34 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

Le cinquième boîtier est appelé *Duo Flames* et il se distingue des autres puisqu'il renferme deux membranes représentant des flammes. La présence de deux hymens métaphoriques dans le boîtier suggère la possibilité de la défloration des deux

partenaires lors de la même relation sexuelle, peu importe la composition du couple : homme-femme, femme-femme ou homme-homme. Cet aspect de l'œuvre transforme la vision de la première relation sexuelle et de la spécificité biologique de l'hymen appartenant à l'anatomie féminine, au sens où l'homme peut maintenant se soumettre au rituel relié à une partie du corps. Ce boîtier rend possible d'envisager un partage de la défloration simultanée avec le partenaire choisi, dans un moment choisi et la reconduction de cette expérience plus d'une seule fois. Le titre, signifiant « la passion de l'union entre deux personnes » (Cloutier, Marianne, 2010, p. 23), est présenté par le motif rouge sur le boîtier de couleur jaune.



"Duo Flames"

Figure 35 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007



"Duo Flames" matrimony box

Figure 36 Julia Reodica, HymNext Designer Hymens Project, 2004-2007

Les deux flammes sont également représentées implicitement par la fusion de l'art et la science avec laquelle Reodica arrive à créer une œuvre engagée qui évoque les problématiques et les avancées techniques liées aux biotechnologies. Par ces boîtiers, l'artiste donne sans aucun doute une nouvelle connotation à l'hymen biologique, mais qu'en est-il de sa signification première rattachée aux rituels traditionnels du mariage?

3.3.4 Interprétation détaillée de l'œuvre

3.3.4.1 Signification de l'hymen

Plusieurs traditions entourant la virginité ont marqué l'histoire et bien que la défloration n'ait plus autant d'importance aujourd'hui en Occident, l'absence de l'hymen avant le mariage peut entraîner de lourdes conséquences au sein de certaines

cultures. Il est intéressant de se demander quelles sont les racines de l'expression et quelle est la symbolique entourant l'hymen. Reodica rapporte que Hymenaios, fils d'Aphrodite et de Dionysos, était le Dieu de l'union entre deux personnes, sans distinction du genre de celles-ci. (Reodica, Julia, 2008, en ligne) Avec les traditions occidentales du mariage hétérosexuel, l'hymen, une partie anatomique de la femme, est considéré tel un symbole de pureté et de chasteté. Comme plusieurs théoricien.nes le relèvent, aucune partie du corps masculin n'a représenté la pureté et aucune preuve de chasteté n'a été exigée pour l'homme avant l'union religieuse. (Cloutier, Marianne, 2010, p. 25 et Berger, G. David et Monton G. Wenger, 1973, p. 668) La virginité de la femme exigée par l'homme avant l'union est le symbole de la pureté et de la vertu incarné par la présence intacte de l'hymen. Simone de Beauvoir rapporte que dans une légende :

[le] chevalier [...] se fraie un chemin difficile parmi les buissons épineux pour cueillir une rose jamais respirée; non seulement il la découvre, mais il en brise la tige et c'est alors qu'il l'a conquise. L'image est si claire qu'en langage populaire « prendre sa fleur » à une femme signifie détruire sa virginité, et que cette expression a donné naissance au mot défloration. (de Beauvoir, Simone, édition de 1976, p. 262)

Le rituel entourant la défloration est sacré et représente l'appropriation de la femme par l'homme, l'épouse devient sa propriété personnelle. Selon Reodica, « [t]he social context of the hymen as a sign of purity is based solely on gender control and familial economics in traditional cultures around the world ». (Reodica, Julia, 2008, en ligne) Une pratique barbare est rapportée par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* : « le matin des noces, on exhibe devant parents et amis le drap ensanglanté » qui prouve que la mariée a bel et bien été déflorée. (de Beauvoir, Simone, édition de 1976, p. 260) Bien que l'homme réclame la virginité de la femme, ce n'est que pour mieux lui enlever, car « dans cette opération irréversible, il en fait sans équivoque un objet passif, il affirme sa prise sur lui ». (de Beauvoir, Simone, édition de 1976,

p. 262) Ce jeu de force entre l'homme et la femme est aujourd'hui décrit par Butler comme faisant partie de la matrice hétérosexuelle qui régit les normes de genre, et les frontières du corps entre intérieur et extérieur sont contrôlées afin de maintenir un ordre hétérosexuel : « [...] les rites de passage gouvernant les différents orifices corporels présupposent une construction hétérosexuelle d'échanges, de positions et de possibilités érotiques genrées ». (Butler, Judith, 2005, p. 254) Il est intéressant de rapporter que le rituel va peu à peu perdre son importance avec l'indépendance économique des femmes dans les années 1960. (Berger, G. David et Monton G. Wenger, 1973, p. 667) Ce moment correspond également à la montée des luttes féministes et à une abondance d'informations sur la sexualité qui circule entre elles.

Comme le mentionne l'artiste, en philosophie « “hymen” is a stance in between two discursive positions, without tendency to one side »²¹ (Reodica, Julia, 2008, en ligne) et, s'appuyant sur cette analogie, elle considère que son travail d'art biotech est situé entre les disciplines artistique et scientifique, sans hiérarchiser l'une ou l'autre.

D'un point de vue biologique, l'hymen est une membrane qui est située à l'ouverture du vagin, en étant ni l'intérieur, ni à l'extérieur, il serait responsable de la santé de la flore vaginale. (tiré de Hobbay, et al, 1997, dans Reodica, Julia, 2008, en ligne) Bien que ces fonctions biologiques restent encore peu détaillées, Reodica remarque que celles-ci sont devenues moins importantes que la connotation sociale de l'hymen. (Reodica, Julia, 2008, en ligne) D'un côté, l'artiste évoque la tradition d'un rituel encore crucial au Moyen-Orient et en Afrique, de l'autre elle parodie les Occidentaux qui considèrent cette pratique comme une façon de revivre leur lune de miel et leur jeunesse. Or, la série représente plus que la simple métaphore du rituel de défloration. En effet, Reodica souhaite transformer la signification traditionnelle de l'hymen et

²¹ Un concept que l'artiste tire de Bass, A. (1982). *Margins of Philosophy: Translation of Derrida's Différance*. Chicago: University of Chicago Press, p. 3-27.

rendre celle-ci plus ludique en abolissant la frontière entre les sexes et l'idée de genre pré-assigné. (Reodica, Julia, 2008, en ligne et Cloutier, Marianne, 2010, p. 22) Cependant, l'artiste soulève des interrogations sur la revirginisation et l'accès à ces chirurgies qui sont pratiqués dans les cliniques privées.

Reodica le répète sur son site Internet, les hymens métaphoriques sont une parodie du cadeau symbolique pour des amants (Reodica, Julia, 2008, en ligne), et bien que l'œuvre aborde en premier plan la virginité à travers les biotechnologies, plusieurs enjeux de la troisième vague féministe sont sous-entendus telle l'idéologie cyborgienne de Donna Haraway, dont nous discuterons dans la prochaine section.

3.3.4.2 Identité cyborg

Les ces cinq hymens créés en laboratoire font allusion en plusieurs point à la théorie cyborgienne de Haraway, notamment par une déclaration féministe inclusive par la remise en question de la notion hétéronormative d'*identité corporelle femme* et par les technologies utilisées pour transformer le corps. En effet, l'œuvre de Reodica offre la possibilité de posséder une membrane composée de ses cellules contenant son code génétique. Ces hymens sont le symbole d'un échange de fragment d'ADN d'un corps à un autre qui propose une position pluraliste ne se limitant pas à la catégorie de la femme blanche, hétérosexuelle qui provient d'un milieu aisé. En premier lieu, la métaphore de cette œuvre réside dans l'hypothèse qu'une femme ou un homme peut modifier son état virginal, revenir à un état zéro, bref effacer symboliquement son historique sexuel et ainsi pouvoir revivre sa première relation sexuelle. Par le fait même, il serait possible d'acquérir une membrane qui symboliserait une affirmation de son identité sexuelle. L'œuvre existe ainsi entre réalité et fiction puisque même si le corps est reconstruit, la fiction de la virginité n'appartient qu'à l'imaginaire de la

personne, et comme le cyborg, elle « s'affirme comme la possibilité d'autres modes d'existence ». (Haraway, Donna, 1985, p. 35)

En deuxième lieu, *HymNext designer hymens Project* est créée à partir de cellules humaines et animales. Ainsi, il est intéressant de rappeler au passage qu'Haraway définit le cyborg comme une entité hybride qui brouille les frontières entre l'humain, l'animal et la machine et qui agit aussi telle une identité fracturée, une figure subversive dans la pratique féministe. (Haraway, Donna, 1985, p. 33) L'œuvre de Reodica incarne le cyborg et rejoint la théorie d'Haraway par la volonté de défier le contrôle exercé par la religion et le patriarcat. *HymNext designer hymens Project* représente ainsi la « révolution des relations sociales dans le foyer » (Haraway, Donna, 1985, p. 32) présente dans l'idéologie du cyborg. Considéré comme un « pied de nez au rituel traditionnel » (Cloutier, Marianne, 2010, p. 25) religieux et social, l'œuvre de Reodica se rapproche du concept de blasphème d'Haraway lorsqu'elle mentionne dans son manifeste : « [a]u centre de ma foi, de mon ironie, de mon blasphème : l'image du cyborg ». (Haraway, Donna, 1985, p.32)

En troisième lieu, la série *HymNext* est une œuvre engagée qui participe à l'élaboration d'une politique des affinités telle qu'Haraway l'a énoncée dans son manifeste cyborg où le corps posthumain peut se percevoir, entre la réalité et la fiction, dans les relations aux autres. Haraway ne croit pas que l'identité de la femme soit fixée dans une image universelle, au contraire, elle ne cesse de se construire, et cette construction ne serait jamais complète. (Haraway, Donna. 1985, p. 43) Le *nous* féministe qui a été tant évoqué depuis années 1960, est repris par Haraway pour réfuter une « matrice unitaire » (Haraway, Donna. 1985, p. 43) et revendiquer une politique des affinités par laquelle l'auteure entend une coalition de femmes différentes qui luttent pour les mêmes causes. D'ailleurs, Reodica explique que les

« cyborg bodies, prosthetics and transplantation, once only reserved for medical and scientific utilization, will increasingly become a part of body culture and define new groups within already diverse societies ». (Reodica, Julia, 2008, en ligne) Reodica et Haraway se rejoignent ainsi sur la popularisation de l'utilisation des nouvelles technologies qui créent une nouvelle culture du corps et de nouveaux groupes sociaux. Somme toute, les hymens métaphoriques de Reodica permettent l'existence de réalités possibles, telle la figure du cyborg, un subterfuge qui réunit les communautés homosexuelles et féministes par la revendication d'une sexualité libre et d'une identité construite au fil des expériences.

3.3.4.3 Sexualité, genre et corps

Si l'ouvrage *Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion*, publié en 1990 a marqué cette décennie par le caractère radical des présupposés féministes de Judith Butler, nous nous devons d'analyser la notion de construction du genre afin de joindre certains concepts soutenus par l'œuvre de Reodica. Au premier abord, Butler réfute l'idée que la biologie constituerait notre destin et, de ce fait, elle avance que le genre ne découle pas du sexe, mais serait plutôt une construction culturelle. La distinction entre le genre et le sexe permet d'énoncer que « le genre n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît ». (Butler, Judith, 2005, p. 67) En proposant cette vision du genre, l'auteure avance que le genre est performé, tel un assemblage de pratiques et d'expériences et qu'ainsi, le corps genré n'a pas de « statut ontologique ».

De plus, Butler avance qu'il n'y pas « d'identité du genre cachée derrière les expressions du genre; [puisque] cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité ».

(Butler, Judith, 2005, p. 96) Autrement dit, si nous appliquons la théorie de Butler sur l'œuvre de Reodica et que nous déconstruisons la notion hétéronormative de la sexualité, un utilisateur des *HymNext* de sexe masculin n'est pas nécessairement considéré comme ayant un genre féminin, pas plus qu'un individu de sexe féminin est considéré comme ayant un genre masculin si elle pratique la pénétration à l'aide d'un godemiché. L'auteure émet « [l']idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme essence intérieure est fabriqué à travers une série interrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps ». (Butler, Judith, 2005, p. 36)

De surcroît, Butler remarque que la matrice hétérosexuelle entraîne une limitation des genres au nombre de deux ce qui confirme l'aspect construit de genre. Dans cette matrice, non seulement il y existe exclusivement deux genres, mais il y a aussi une seule sexualité et les expressions verbales telles que « butch » démontrent l'aspect non conforme d'une sexualité qui ne serait pas hétérosexuelle, « comme s'il s'agissait de représentations chimériques d'identités d'origine hétérosexuelle ». (Butler, Judith, 2005, p. 107) Autrement dit, dans plusieurs sociétés qui ont été ou qui sont encore sous l'emprise de la religion, l'hétérosexualité est la norme à respecter dans un système patriarcal que Butler appelle la matrice hétérosexuelle. L'auteure décrit cette matrice comme « régime de pouvoir hétérosexiste et phallogocentriste » qui se sert d'une approche binaire comme les genres masculins et féminins ainsi que les sexes mâles et femelles qui renforcent le caractère normatif du désir hétérosexuel. (Baril, Audrey, 2007, p. 69) Ainsi, le sujet ne serait pas totalement libre dans ses actions, au contraire, les normes hétérosexuelles construisent ce dernier. Selon Butler, « le sujet est le résultat et le produit d'un ensemble de normes, de discours, d'institutions, de contraintes, de pouvoirs qui s'inscrivent sur l'axe hétéronormatif ». (Baril, Audrey, 2007, p. 71) Alors que la matrice hétérosexuelle impose ses règles, l'œuvre de

Reodica transgresse les normes de genre afin de démontrer l'existence de cette matrice.

3.3.4.4 La parodie et la mascarade au cœur de la matrice hétérosexuelle

Par l'utilisation des biotechnologies, Reodica a créé une série d'hymens métaphoriques à l'extérieur du corps humain qui émet la possibilité de plusieurs pratiques sexuelles. En effet, ces hymens pouvant être greffés à n'importe quel orifice, redonnent une certaine égalité entre les sexes par une pratique partagée de la défloration et transforme notre vision du corps sexué. Nous avons vu précédemment que l'hymen était le symbole de la prise de pouvoir et de contrôle du masculin sur le féminin, et qu'aujourd'hui, ce rituel est considéré banal par certains ou encore comme un geste d'amour, un privilège, une sorte de droit de passage. L'expérience de la défloration exprimerait un don de soi à l'autre, une promesse de fidélité, et un partage d'un moment unique. Ainsi, cette pratique proposée par l'œuvre de Reodica, si mise en action, est un acte qui ne valide pas l'existence de la défloration traditionnelle suite à une union religieuse, l'acte n'est plus considéré comme un devoir, au contraire, il peut maintenant être perçu comme une offrande envers son partenaire.

La défloration d'hymens conçus en laboratoire parodie alors le rituel hétérosexuel traditionnel et en démontre la futilité et la superficialité en tant qu'exigence requise avant le mariage. Butler souligne que la parodie du genre ne révèle pas l'original puisqu'il n'existe pas, « [a]u fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original [...] la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original ». (Butler, Judith, 2005, p. 261) Ainsi, la possibilité de l'usage de l'œuvre *HymNext Designer Hymens Project* constitue une

mascarade parodique qui donne accès à un privilège hétérosexuel détournant les interdits de la religion catholique.

Il est intéressant de relever que dans les années 1970, Irigaray dénonçait la vision de la psychanalyse qui décrivait la mascarade comme correspondant au désir de la femme, une recherche de l'ultime féminité. Alors que selon l'auteure, la mascarade est un moyen pris par les femmes « pour récupérer quelque chose du désir, pour participer au désir de l'homme, mais au prix de renoncer au leur ». (Irigaray, Luce, 1977, p. 131) Cette vision de la mascarade se rapproche de la façon avec laquelle la femme de droite s'assujettit aux valeurs du système patriarcal, tel que nous l'avons vu au début de ce chapitre. Si la greffe d'un hymen peut sauver la vie d'une jeune fille qui se plie aux normes issues d'une société traditionnelle où domine encore la religion, cette mascarade correspond, en un sens, à la définition d'Irigaray. À partir de l'analyse de Lacan sur la comédie hétérosexuelle, Butler dégage deux interprétations de la mascarade :

D'un côté, on pourrait considérer que la mascarade consiste à produire sur un mode performatif une ontologie sexuelle, un paraître qui réussit à passer pour un « être »; [ce que rapportait Irigaray de la psychanalyse] d'un autre côté, on pourrait voir dans la mascarade un déni du désir féminin présupposant une sorte de féminité ontologique qui n'est normalement pas représentée dans l'économie phallique [la vision d'Irigaray sur la mascarade]. (Butler, Judith, 2005, p. 131)

L'œuvre de Reodica propose la mascarade comme un autre moyen de vivre sa propre sexualité, les hymens métaphoriques représentent une forme de liberté dans les pratiques sexuelles. Par une utilisation commune possible des hymens conçus en laboratoire, un couple homosexuel ou hétérosexuel transgresse les normes de genre de la matrice hétérosexuelle, et participe à une mascarade qui peut faire vivre les désirs de tout ordre. *HymNext Designer Hymens Project* démontre la possibilité de

renverser les rôles traditionnels homme-femme. De plus, le projet démontre que bien que l'union de personnes de même sexe soit interdite dans certains pays, il n'empêche pas l'existence du couple et de leur sexualité. Ce qui est revendiqué chez Reodica « [c]'est la possibilité de se forger un corps à soi, hors des normes et de toute limite imposée par le contrôle social, politique ou religieux ». (Cloutier, Marianne, 2011, p. 199) Ainsi, la métaphore de cette œuvre réside dans le fait que l'identité sexuelle est une construction qui ne s'appuie pas seulement sur le genre.

Les hymens de Reodica rendent possible la modification du genre notamment par l'acte de la défloration, mais également par l'appropriation d'un élément biologique féminin. En effet, tel que Maillé l'énonce avec l'utilisation de la testostérone comme drogue récréative, la greffe d'hymens représente une « transgression de la frontière du biologique ». (Cossette, Louise, 2012 p. 99) Par l'attribution d'une composante biologique qui relève du corps féminin, l'homme bouleverse l'ordre naturel, mais la femme peut elle aussi *porter* l'hymen de façon non naturelle. Bref, ces interprétations de la mascarade, parodique ou non, démontrent que cette œuvre propose de transformer le symbolisme autour de la défloration lors d'une première relation sexuelle ou suite à une union de quelque sorte. De surcroît, Reodica démontre que l'utilisation de biotechnologies propose un changement de perception sur le corps de la femme et son œuvre défait la vision d'une sexualité hétérosexuelle basée sur les attributs qui sont associés à la féminité.

3.4 Conclusion

Par leur subterfuge habile, Conant et Reodica réussissent à mettre en lumière des problématiques liées aux biotechnologies qui touchent des femmes occidentales et orientales de plusieurs classes. En refusant les limites que leur impose le corps soumis à des lois biologiques, ces artistes proposent des exutoires aux normes du

genre de la matrice hétérosexuelle. Comme Maillé l'explique, « c'est précisément le refus de prendre en compte la biologie qui permet aux féministes d'envisager les possibilités de transgresser l'obligation de se confiner aux codes de la féminité ». (Maillé dans Cossette, Louise. 2012 p. 108) L'ironie au cœur de l'œuvre *ChrissyCaviar*® permet de constater comment la féminité est un simulacre encouragé par le capitalisme et comment les technologies de reproduction assistées propagent une idéologie eugénique qui engage une guerre de prix entre les femmes. De plus, en imitant les idéaux des femmes de droite, Conant démontre que la maternité comme destin de la femme est une croyance qui a survécu aux luttes féministes. Quant à l'œuvre hybride et semi-vivante de Reodica, elle propose une identité cyborg comme parodie de la matrice hétérosexuelle, qui transforme les significations de la virginité et des normes du genre. À mi-chemin entre l'art et la science, les deux artistes utilisent l'humour afin d'évoquer des problématiques féministes qui touchent les femmes occidentales et orientales et qui s'opposent au retour des valeurs traditionnelles véhiculées par le *backlash* et un supposé postféminisme.

CONCLUSION

En accord ou non avec l'idée d'une troisième vague féministe, il est incontestable que les mouvements féministes se sont déployés sous différentes formes depuis la fin des années 1980 et le début des années 1990. La diversification des points de vue et la multiplication des moyens pris pour mettre en œuvre les revendications sous-entendent une transformation dans l'histoire du féminisme. Tel qu'il a été démontré dans le premier chapitre de ce mémoire, notre mise en contexte, les thématiques abordées par les artistes de la troisième vague féministe sont reliées par un dénominateur commun, le corps de la femme. Utilisé comme outil de revendication ou comme sujet de préoccupation, ce corps apparaît parfois sexué, parfois non sexué et questionne autant la notion de féminité que le concept de genre et, plus récemment, l'idée même d'entité biologique. Depuis l'avènement de la troisième vague féministe, l'actualisation des théories essentialistes a prouvé que la présence du motif vaginal constituait un symbole puissant pour les mouvements féministes et cyberféministes. Que ce soit en peinture – telle que nous l'avons vu avec Mira Schor – en sculpture, ou par les nouveaux médias, plusieurs artistes rappellent la force du motif vaginal à travers les mouvements féministes. Bien que le recours au motif vaginal fut critiqué comme réducteur de l'*identité femme* à une essence innée faisant fi de toutes socialisations culturelles, cette imagerie continue d'être utilisée comme stratégie pour représenter les mouvements féministes et cyberféministes.

À l'aide d'exemples (Carrie Mae Weems et Catherine Opie), nous avons tenté de démontrer comment cette politique de l'*identité femme* comme référent unique fut déconstruite notamment par la montée du *Black feminism* et du *Queer feminism*. Les artistes des deux derniers mouvements ont aussi mis en scène le corps de la femme dans la diversité des ethnies et des genres afin de démontrer que l'oppression des

femmes de couleur et des lesbiennes ne se vivait pas de la même façon que celle vécue par les femmes blanches hétérosexuelles. La mise en exergue des stéréotypes reliés à la couleur de peau et aux normes de beautés ont permis de reconnaître que les femmes noires avaient été reléguées au second plan dans l'histoire de l'art. Le *Queer feminism*, quant à lui, dénonce les stéréotypes sur le genre et sur la sexualité marginale et se base sur les théories concernant la construction de l'identité. Ces théories ont également participé à l'éclatement de la vision monolithique de *la femme* et ont permis de circonscrire le mouvement *queer*, bien que celui-ci semble résister à toute définition précise. De surcroît, avec les théories *queer*, le refus des normes hétérosexuelles de genre a alimenté les recherches sur les images pornographiques. Ainsi, les artistes féministes représentent le corps de la femme parfois dans la passivité, d'autres fois en auto-affirmation comme nous l'avons démontré par nos exemples. Alors que certaines artistes, telle Sarah Lucas, manifestent leur épuisement face à l'utilisation des images de la femme par les hommes et pour le plaisir des hommes, d'autres comme Annie Sprinkle, réalisent des œuvres éducatives qui participent à l'émancipation des femmes face à une sexualité plus libre et affirmée.

Comme nous l'avons mentionné en introduction, les technologies informatiques ont transformé notre rapport au corps. Ainsi, la féminité exacerbée et l'obsession de l'apparence qui découlent de cette transformation produisent de fausses normes qui influencent certaines femmes à vouloir atteindre les idéaux irréalistes. Sans jugement ni morale, l'exemple de Jenny Saville illustre des femmes assumant leur surplus de poids et participe donc à la monstration d'une pluralité de corps de femmes en jouant sur la mince ligne qui sépare l'attraction de la répulsion. Plusieurs artistes évoquées dans le premier chapitre traitent des normes de beauté comme concept subjectif. Effectivement, Orlan qui incarne l'identité posthumaine, rappelle que les critères de beauté se sont transformés au cours des siècles. Par ces nombreuses chirurgies,

l'artiste évoque l'utopie de vouloir représenter plusieurs canons de beauté qui ont existé dans l'histoire de l'art. Pourtant, cette recherche de la beauté par la chirurgie transforme à ce point son visage, qu'il se rapproche davantage d'une apparence atypique. Orlan représente ainsi le besoin incessant qu'a l'humain de se réinventer, d'actualiser son apparence physique, bref de croire en une posthumanité.

Enfin, nous avons vu que les sujets abordés par cette troisième vague se retrouvent également au cœur du cyberféminisme. VNS Matrix, premières cyberféministes s'inscrivant en histoire de l'art, conteste le sexisme en utilisant l'iconographie vaginale à travers les jeux vidéos et les nouvelles technologies de l'époque. Leur manifeste cyberféministe rappelle également la détermination des féministes des années 1970 à se défaire des contraintes imposées par leur époque en utilisant le corps et plus spécifiquement l'expression *cunt* pour provoquer et manifester leur attitude *dure à cuire*. Dans cette mouvance, les artistes cyberféministes VNS Matrix ont créé l'œuvre vidéo interactive *All New Gen* afin d'allier les luttes contre le sexisme, le racisme et l'homophobie. Un peu plus tard, le groupe subRosa dénonce, à son tour, le changement de vision du corps de la femme comme *laboratoire vivant* et utilise celui-ci comme agent résistant à ces avancées technologiques.

Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que le contexte social du XXI^e siècle rend la chirurgie plastique accessible à toutes et à tous, et que le groupe cyberféministe subRosa se sert de l'humour comme outil pour véhiculer le questionnement sur l'utilisation des biotechnologies. De cette manière, subRosa laisse voir les idéologies qui se cachent derrière ces avancées technologiques et qui transforment notre rapport au corps. L'analyse de l'œuvre *Vulva De/ReConstructa* a mis en lumière la manière dont certaines chirurgies plastiques sont proposées aux femmes comme un moyen d'améliorer leur sexualité alors que seule la modification de l'apparence physique fait

preuve de ces interventions chirurgicales. Par l'analyse de deux sites Internet et d'un documentaire, nous constatons que la tendance des chirurgies vaginales traverse les frontières des États-Unis pour se répandre en Occident et que ce phénomène est d'autant plus controversé que certaines femmes subiraient ces interventions chirurgicales, non pas pour elles-mêmes, mais plutôt pour répondre à certains critères sociaux ou d'esthétisme. Nous remarquons également que, dans un contexte social d'émancipation global de la sexualité des femmes, il n'en reste pas moins que le vagin demeure un sujet tabou et qu'elles sont nombreuses, comme nous l'avons indiqué précédemment, à ne pas être confortables avec l'apparence de leur vagin.

La seconde œuvre analysée, *U-Gen-A-Chix or Why are Women Like Chickens, and Chickens Like Women*, a démontré que les avancées technologiques, telles que la reproduction *in vitro*, touchent le corps sexué de la femme, sous une idéologie eugéniste de la reproduction. En réalisant cette œuvre d'intervention performative, subRosa dénonce la classification des ovules des femmes selon des critères eugéniques qui font augmenter considérablement les prix et la compétition entre les donneuses. Bien que le sujet soit très sérieux, la facture humoristique de l'œuvre aux frontières de la performance et de l'installation scientifique, rend l'œuvre accessible au public et entre dans la *praxis sociale*, tel que nous l'avons évoqué dans le troisième chapitre. En effet, le rapprochement ironique de la mère porteuse avec la poule pondeuse, l'utilisation du sarrau de laboratoire et des biscuits améliorant les facultés intellectuelles font également que l'œuvre est subversive et intelligible.

Alors que subRosa s'inquiète des conséquences à long terme des recherches pharmaco-scientifiques réalisées par les centres de reproduction *in vitro*, Chrissy Conant traite du même sujet, mais cette fois-ci du point de vue de la mère. Effectivement, l'artiste américaine, se servant de l'humour dans la création de

ChrissyCaviar®, s'inquiète de sa capacité à procréer, en créant une installation qui met en vente douze bocaux contenant ses ovules prêts à être fécondés. L'intérêt de cette œuvre réside dans les modes de mises en marché de celle-ci, soit le choix des bocaux à caviar, la photographie de l'artiste et son site Internet qui poussent à l'extrême les efforts de Conant pour se mettre en valeur. Ainsi, par ses stratégies de marchandisation qui misent sur son apparence physique conforme aux standards de beauté occidentaux, elle transforme ses ovules en un bien de consommation de luxe, mais aussi en un produit fétichisé. En subissant la prise d'hormones et l'opération pour recueillir ses ovules, l'artiste dénonce les prix élevés de gamètes qui en rendent l'accessibilité restreinte pour les mères incapables de procréer.

En outre, notre analyse a démontré qu'une deuxième couche de sens s'ajoute à la première interprétation de l'œuvre. En effet, nous considérons que ces stratégies de commercialisation ironisent le passage obligé de la femme à la mère et les valeurs traditionnelles qui reviennent en force avec le postféminisme véhiculé par les médias. Bien que le propos de Conant demeure ambigu, nous reconnaissons certaines descriptions de la femme de droite présentées par Andrea Dworkin. En utilisant sa féminité sur les étiquettes de ses bocaux et les photographies publicisant l'œuvre, Conant dit vouloir attirer un homme et fonder une famille. Ainsi, l'artiste se positionne elle-même comme une marchandise, mais nous croyons que le mimétisme de Conant incarne une caricature du postféminisme en créant une œuvre qui déconstruit l'image de la femme de droite qui se maintient dans un système de valeurs traditionnelles.

L'œuvre *HymNext Designer Hymens Project* de Julia Reodica évoque une chirurgie presque invisible, mais vitale pour les femmes qui veulent conserver l'honneur de leur famille au sein de certaines cultures. D'un côté, les mouvements d'abstinence tels que les *Reborn-Virgin* font pression dans les communautés religieuses

américaines et, de l'autre les jeunes femmes se font proposer la revirginisation comme un exutoire aux traditions familiales. Ce paradoxe est de plus en plus répandu et le concept de la virginité traditionnelle devient simulacre, une supercherie, comme Cloutier l'appelle. Par contre, il est intéressant de considérer la restauration de l'hymen telle une possibilité d'effacer psychologiquement son passé sexuel suite à un traumatisme.

Nous avons également vu que ces hymens métaphoriques abolissent les assignations du genre, renversent les rôles hétéronormatifs et participent ainsi à inscrire l'œuvre dans l'idéologie cyborgienne, un moyen de construire son identité et de subvertir les normes de genre. De surcroît, par l'individualité de chaque boîtier conféré par l'artiste, notamment avec les titres et l'iconographie des membranes, nous avons pu en tirer une interprétation qui provoque une transformation de la vision traditionnelle de l'hymen. Reodica élabore donc à la fois un questionnement sur la virginité en tant que composante essentielle au mariage traditionnel et une démonstration de l'utilisation des biotechnologies comme outil de rédemption. Les stratégies de subversion, de parodie et de mascarade, autant que les thèmes abordés par cette œuvre, se rapprochent de ce que nous avons ciblé comme relevant des enjeux soulevés par la troisième vague féministe.

Enfin, tandis que ces valeurs traditionnelles sont de plus en plus populaires, la conviction que la science améliorera la société demeure présente. Par conséquent, en questionnant à la fois ce *backlash* et les avancées biotechnologies ainsi que leurs répercussions sur le corps des femmes, nous remarquons que les œuvres de Conant et de Reodica, tout comme les œuvres de subRosa, incarnent à la fois une pensée posthumaine et appellent à la vigilance. D'un côté, ces œuvres amènent à concevoir le corps comme une enveloppe de chair modifiable à souhait, d'un autre côté, elles mettent en garde la capitalisation de ces services. Autrement dit, en créant ces œuvres

dotées d'une nuance humoristique, ces artistes désirent éveiller le sens critique des femmes à propos des biotechnologies. De ce fait, elles se rapprochent des idéaux des artistes cyberféministes par la traduction des visées biotechnologiques qui démontre que celles-ci repensent le corps sexué de la femme.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, subRosa dénonce le fait que la femme soit considérée comme un *laboratoire vivant*. Or, ce mémoire est passé outre le débat éthique qui est très souvent évoqué dans les écrits sur l'art biotechnologique et il en était voulu ainsi. Comme les œuvres d'art biotechnologique analysées dans cette présente recherche utilisent des matériaux semi-vivants provenant la plupart des corps des artistes, les enjeux éthiques s'avèrent plus limités. Toutefois, même si les artistes ont des visées politiques, leurs techniques révèlent parfois un manque de respect pour les espèces vivantes, ainsi la visée morale est difficile à démontrer. Nous avons vu que Conant, Reodica et subRosa ont réalisé leurs œuvres en réaction à certaines découvertes ou pratiques biotechnologiques. Par contre, d'autres artistes, comme le groupe *Art Orienté Objet*, Eduardo Kac ou Stelarc, dont nous n'avons pas voulu parler dans ce mémoire, vont au-delà de ce qui a déjà été prouvé par la science et plusieurs questions éthiques découlent de leurs œuvres d'art biotechnologique. Autrement dit, ces artistes élaborent un discours autour des pratiques biotechnologiques, empreint d'un imaginaire techno-scientifique, parfois futuriste, en soustrayant le caractère utilitaire de ces techniques issues de la science pour en faire ressortir une préoccupation politique ou même l'apparence sensationnaliste de ces technologies. Ainsi, dans une prochaine recherche, il serait approprié de chercher du côté de la jurisprudence et voir dans quel axe se placent les lois gouvernementales du Canada et des États-Unis face à l'art biotechnologique.

Nous avons la certitude que nous sommes au tout début d'une ère où les biotechnologies prendront de plus en plus de place dans nos vies. Les artistes jouent

un « rôle de passeurs entre le grand public, les laboratoires scientifiques et les lieux de haute culture ». (Bouratsis, Sofia Eliza, 2011, p. 74) Nous avons le devoir de nous informer et de questionner les découvertes qui proposeront de nouveaux paradigmes sur le vivant, mais nous espérons que ce mémoire a contribué à donner des pistes de réflexion sur les chirurgies plastiques du vagin, la fécondation *in vitro* et la virginité à l'ère des biotechnologies.

BIBLIOGRAPHIE

ABERGEL, Élisabeth. « La connaissance scientifique aux frontières du bio-art: Le vivant à l'ère du post-naturel », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 97-120.

AESTHETICA MD. Dr. Carlos Cordoba chirurgien plastique et esthétique, <<http://www.drcordoba.com>>, En ligne, 2014, consulté le 14 avril 2014.

AMERICAN ACADEMY OF COSMETIC SURGERY. *Laser Vaginal Rejuvenation Institute of Los Angeles*, <<http://www.drmatlock.com/>>, En ligne, 2014, consulté le 13 avril 2014.

ANDERMAHR, Sonya, Terry, LOVELL et Carol WOLKOWITZ. *A Glossary of Feminist Theory*. Londres, Arnold, 2000, 352 p.

ANDRIEU, Bernard et Gilles, BOËTCH. (dir.), *Dictionnaire du corps*. Paris, Éditions CNRS, 2008, 369 p.

ANKER, Suzanne et Dorothy, NELKIN. *The Molecular Gaze, Art in the Genetic Age*. New York, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004, 216 p.

BADINTER, Elisabeth. *Fausse route*. Paris, Édition Odile Jacob, 2003, 221 p.

BARIL, Audrey. « De la construction du genre à la construction du "sexe": les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 61-90.

BERGER, David G. et Morton G. WENGER. « The Ideology of Virginity », *Journal of Marriage and Family*, vol. 35, n° 4, 1973, p. 666-676.

BEZZANT, Janet. « Exhibition Review, sk-interface : Exploding Borders-Creating Membranes in Art, Technology and Society », *Textile*, vol. 6, Royaume Unis, 2008, p. 330-339.

BLAIS, Mélissa, Laurence, FORTIN-PELLERIN, Ève-Marie, LAMPRON et Geneviève, PAGÉ. « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 141-162.

BLAY, Michel. (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris, Larousse, 2006, 879 p.

BOURATSIS, Sofia Eliza. « Auto-métamorphoses: biotechnologies et fictions scientifiques dans l'art d'aujourd'hui », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 55-76.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris, Éditions du Seuil, 1998, 142 p.

BUGNICOURT, Flore. *L'influence des médiations discursives et visuelles du bioart sur la constitution, le fonctionnement et la réception des œuvres*. Thèse de doctorat présentée à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Nice Sophia Antipolis, 2012, 322 p.

BUSCA, Joëlle. *Les visages d'Orlan, pour une relecture du post-humain*. Bruxelles, La lettre volée, 2000, 73 p.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Paris, Édition de la découverte, 2005, 283 p.

CANNON, Danielle. *Chrissy Conant's Edible Metaphor*, NYArts, [s.p.]. Récupéré de: < <http://www.chrissycaviar.com/ccaviar/pressFrameset.htm> >, en ligne, 2003, consulté le 4 mars 2014.

CARANI, Marie. « Le désir au féminin », *Recherches féministes*, vol. 18, n° 2, 2005, p. 9-37.

CARPENTER, Laura M. « Gender and the Meaning and Experience of Virginity Loss in the Contemporary United States », *Gender and Society*, vol. 16, n° 3, juin 2002, p. 345-365.

CASE, Fiona. « Chemistry and Art: Molecules That Matter » *Chemistry World*, décembre 2007, [s.p.]. Récupéré de: < <http://www.chrissycaviar.com/ccaviar/pressFrameset.htm> >, consulté le 3 mai 2015.

CHOZICK, Amy. « Virgin Territory: U.S. Women Seek A Second First Time; Hymen Surgery Is on the Rise And Drawing Criticism; A Radio Station Giveaway », *Wall Street Journal*, New York, N.Y., 15 décembre 2005, p. A.1.

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la méduse et autres ironies*. Paris, Galilée, 2010, 197 p.

CLÉMENT, Élisabeth, Chantal, DEMONQUE et Laurence HANSEN- LØVE, P. KAHN. *La philosophie de A à Z*. Paris, Hatier, 2004, 479 p.

CLOUTIER, Marianne. « Questionner le genre par la biotech, Les HymNext designer Hymens de Julia Reodica », *Les cahiers de l'Observatoire Nivea*, n° 12, Paris, juin 2010, p. 22-26.

CLOUTIER, Marianne. « Détournements scientifiques de l'art biotech et pratiques féministes engagées », *From cyborgs to facebook, technological dreams and feminist critiques*, Bruxelles, Sophia, 2011, p. 188-199.

COLLS, Rachel. « BodiesTouchingBodies: Jenny Saville's over-life-sized paintings and the 'morpho-logics' of fat, female bodies », *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, vol. 19, n° 2, avril 2012, p. 175-192.

CONANT, Chrissy. *ChrissyCaviar*, <<http://www.chrissycaviar.com/ccaviar/>>, en ligne, consulté le 4 mars 2014.

COSSETTE, Louise. *Cerveau, hormones et sexe des différences en question*. Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2012, 116 p.

COULOMBE, Maxime. *Faire du corps une image, pour une iconographie épistémique de l'art posthumain*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art présenté à l'Université Laval, 2006, 421 p.

COULOMBE, Maxime. « La peur, le pont, le passage », *ETC.*, n° 79, Montréal, 2007, p. 22-26.

CREISSELS, Anne. *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*. Paris, édition du Félin, 2009, 95 p.

CREMONESE, Laura. *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*. Paris, Schéna Didier érudition, 1997, 153 p.

CRENSHAW, Kimberlé W. « Cartographies des marges : Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, n° 39, 2005, p. 51-82.

DA COSTA, Béatriz et Kativa, PHILIP. *Tactical Biopolitics, Art, Activism, and Technoscience*. Cambridge, The MIT Press, 2008, 511 p.

- DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris, Édition du seuil, 1989, 327 p.
- DAUBNER, Ernestine. « Le monde posthumain selon SubRosa », *Inter: art actuel*, n° 94, 2006, p. 63-65.
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe 1*. Paris, Gallimard. (1949) 1976, p. 36-106.
- DEITCH, Jeffrey, *Posthuman*. New York, DAP distributed Art Publishers, 1992, 144 p.
- DE LAURETIS, Teresa, « Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities », *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, 1991, vol. 3, n° 2, p. 243-263.
- DONGER, Simon, Simon, SHEPPHERD, Orlan. *Orlan, A Hybrid Body of Artworks*. Londres, Routledge, 2010, 215 p.
- DUMONT, Fabienne et Séverine SOFIO. « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », sous la direction de Séverine Sofio, Perin Ernel Yavuz et Pascale Molinier, *Cahiers du genre : Genre, féminisme et valeur de l'art*, n° 43, 2007, p. 17-43.
- DWORKIN, Andrea. *Les femmes de droite*. Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2012, 263 p.
- EIBLMAYR, Silvia, Dirk, SNAUWAERT, Ulrich, WILMES et Matthias WINZEN. *Hystérie, Körper, Technik in der Kunst des 20 Jahrhunderts Die Verletzte Diva*. Oktagon, 2000, 333 p.
- FERNANDEZ, Maria, Faith, WILDING et Michelle M. WRIGHT, eds. *Domain Errors: Cyberfeminist Practices*. New York, Autonomedia, 2002, 288 p.
- GAMBLE, Sarah. Ed. *Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*. New York, Routledge, 1999, 370 p.
- GANLEY, Elaine. « European Muslim Resort to Virginity Ploys », *The Washington Post*, Washington, en ligne, < http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/06/25/AR2006062500834_pf.html >, 25 Juin 2006, consulté le 20 octobre 2014.
- GENZ, Stéphanie et Benjamin A. BRADON. *Postfeminism, Cultural Texts and Theories*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, 199 p.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 250 p.

HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Londres, John Murray Publishers, 1974, 345 p.

HANS, Jonas. *Le principe responsabilité, une éthique pour la civilisation technologique*. Les éditions du cerf, Paris, 1990, 336 p.

HANS, Jonas. « Ethics and Biogenetic Art », *Social Research*, International Bibliography of Art (IBA), automne 2004; vol. 71, n° 3, p. 569-581.

HARAWAY, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. New York, Routledge, 1985, édition 2007, 333 p.

HARPEUR, Élisabeth. *Regard sur l'intersectionnalité*. Collection Études et analyses, n° 44, mai 2012, 17 p.

HAUSER, Jens. « Bios, techne, logos : un art très contemporain » *Inter : art actuel*, n° 94, 2006, p. 14-19.

HAUSER, Jens. « Biotechnology as Mediality: Strategies of Organic Media Art », *Performance Research*, vol.11, n° 4, décembre 2006, p. 129-136.

HAUSER, Jens. *Sk-interfaces, Exploding Borders: Creating Membranes in Art, Technology and Society*. Liverpool, Liverpool University Press, 2008, 160 p.

HAYLES, Katherine N. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago, the University of Chicago Press, 1999, 350 p.

HIRATA, Helena, Françoise, LABORIE, Hélène LE DOARÉ, et Danièle, SENOTIER. *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris, Presses universitaires de France, 2004, 2^e édition, 315 p.

INCE, Kate. *Orlan: millennial female*. Oxford, Berg Publishers, 2000, 161 p.

IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris, Éditions de minuit, 1974, 463 p.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Éditions de minuit 1977, 217 p.

IRIGARAY, Luce. *Je, tu, nous, pour une culture de la différence*. Paris, Grasset, 1992, 152 p.

JONES, Amelia. « Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities », *Art History*, vol. 17, n° 4, 1994, p. 546-584.

JONES, Amelia, Ed. *The Feminism and the Visual Culture Reader*. Londres, Routledge, 2003, 560 p.

JONES, Amelia. « Essai » dans WARR, Tracey (éd.), *Le corps de l'artiste*. Paris, Phaidon, 2005, p. 17-47.

JONES, Amelia. *Self/Image, Technology, Representation and The Contemporary Subject*. New York, Routledge, 2006, 258 p.

JONES, Amelia. *Seeing Differently. A History of Identification and the Visual Arts*. New York, Routledge, 2012, 254 p.

KAC, Eduardo. *Signs of life, BioArt and beyond*. Massachusetts, The MIT Press, 2007, 420 p.

KLEIN, Renate. « From Test-Tube Women to Bodies Without Women », *Women's Studies International Forum*, vol. 31, 2008, p. 157-175.

LADY BUG. Exposition *Verletze Diva*, <<http://www.munichfound.com/archives/id/45/article/745/>>, en ligne, 2000, consulté le 12 avril 2014.

LAMOUREUX, Ève. « Évolution du féminisme en arts visuels : Regards croisés entre le Québec et le monde anglo-saxon », *Labrys, études féministes*, n° 17, hiver 2010, 30 p. Récupéré de : <<http://egroups.unb.br/ih/his/gefem/labrys17/arte/eve.htm>>, en ligne, consulté le 24 janvier 2014.

LAVIGNE, Julie. *L'art féministe et la traversée de la pornographie : Érotisme et intersubjectivité chez Carolee Schneemann, Pipilotti Rist, Annie Sprinkle et Marlene Dumas*. Thèse de doctorat soumise à l'Université McGill, Montréal, 2004, 282 p.

LAVIGNE, Julie. *La traversée de la pornographie, Politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2014, 234 p.

LEMECHA, Vera. *MAWA: Mentoring Artists for Women's Art, Culture of Community*. Winnipeg, MAWA, 2004, 141 p.

LORD, Catherine et Richard MEYER. *Art & Queer Culture*. New York, Phaidon, 2013, 412 p.

MAESTRUTTI, Marina. « Techno-imaginaires du corps à l'ère des technosciences. Art contemporain et utopie de la transformation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, p. 77-95.

MANCHESTER, Elisabeth. *Sarah Lucas*, <<https://www.tate.org.uk/art/artists/sarah-lucas-2643>>, en ligne, 2002, consulté le 24 janvier 2014.

MCCARTNEY, Jamie. *ChairCorps*, <<http://chaircorps.wordpress.com/category/%E2%80%A2-artiste/jamie-mccartney/>>, en ligne, 2012, consulté le 2 mai 2014.

MCCARTNEY, Jamie, *The Great Wall of Vagina*, <<http://jamiemccartney.com/galleries/socio-political/?album=9&gallery=59>>, en ligne, 2012, consulté le 2 mai 2014.

MEAGHER, Michelle. « Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust », *Hypatia*, vol. 18, n° 4, automne/hiver 2003, p. 23-41.

MENSAH, Maria Nengeh. (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2005, 247 p.

MENSAH, Maria Nengeh, et BERNIER, Mélina. « Repérage et mise en commun des savoirs sur la 3e vague du féminisme », *Document de travail déposé à l'Assemblée générale annuelle de l'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM*, 2005, 33 p.

MICHAUD, Jean. (dir.), *L'éthique à l'épreuve des techniques*. Paris, L'Harmattan, 2007, 352 p.

NCCA, *Art and Science in the Post-Biological Age*, <<http://videodoc.ncca-kaliningrad.ru/biographies/julia-reodica/>>, 2009, en ligne, consulté le 19 février 2014.

NELKIN, Dorothy et Suzanne, ANKER. *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*. New York, Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004, 216 p.

O'BRYAN, Jill C. *Carnal Art, Orlan's Refacing*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, p.

O'CONNOR, M. « Reconstructing the hymen: Mutilation or restoration? », *Journal of Law & Medicine*, vol. 16, n° 1, Août 2008, p. 161-175.

OLD BOYS NETWORK, *VNS Matrix*, <www.obn.org/reading_room/manifesto/html/cyberfeminist.html>, en ligne, consulté le 8 février 2014.

OPREA, Denisa-Adriana. « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2, 2008, p. 5-28.

ORLAN. *Le site Internet officiel d'Orlan*, <<http://www.orlan.net/news/>>, 2012, en ligne, consulté le 10 décembre 2014.

PARKER, Rosiska et Griselda, POLLOCK. *Framing Feminism : Art and the Women's Movement 1970-1985*. New York, Pandora, 1987, 345 p.

PEDWELL, Carolyn. *Feminism, Culture and Embodied Practice*. New York, Routledge, 2010, 172 p.

PIGIANI, Érik. *Ce que les contes nous racontent*, <<http://www.psychologies.com/Culture/Philosophie-et-spiritualite/Savoirs/Articles-et-Dossiers/Ce-que-les-contes-nous-racontent>>, 2005, en ligne, consulté le 12 décembre 2014.

POISSANT, Louise et Ernestine, DAUBNER. (dir.), *Art et biotechnologies*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2005, 379 p.

POISSANT, Louise et Ernestine, DAUBNER. (dir.), *Bioart, transformation du vivant*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2012, 388 p.

PREGNANCY RESSOURCE CENTER, *Take2 Renewed Virginity*, <<http://www.pscstark.com/42>>, en ligne, 2014, consulté le 23 mai 2014.

RECKITT, Helena et Peggy PHELAN. *Art and Feminism*, Londres, Phaidon, 2001, 304 p.

ROGERS, Lisa. *The perfect Vagina*, <<http://documentary.net/the-perfect-vagina/>>, en ligne, 2008, page consulté le 2 mai 2014.

REODICA, Julia. *Art, Science, Research*, <<http://www.phoresis.org/>>, en ligne, 2008, consulté le 19 février 2014.

ROSS, Lise. *Grossesse : exercices pour le périnée (Kegel), les cuisses et les abdos*, <<http://naitreetgrandir.com/fr/grossesse/sante-bien-etre/fiche.aspx?doc=grossesse-exercices-perinee-kegel-cuisses-abdos>>, en ligne, 2013, consulté le 25 juillet 2014.

SAATCHI ART, *Chrissy Conant*, <<http://www.saatchiart.com/chrissyconant>>, en ligne, 2014, consulté le 4 mars 2014.

SABATIER, Patrick, *L'eugénisme hante encore les États-Unis. Plus de 60 000 stérilisations furent pratiquées de force de 1907 à 1960*, <http://www.liberation.fr/monde/1997/08/28/l-eugenisme-hante-encore-les-etats-unis-plus-de-60-000-sterilisations-furent-pratiquees-de-force-de-_212291>, en ligne, 1997, consulté le 14 mai 2014.

SACKLER, Elizabeth A. *Feminist Art Base: Miriam Schapiro*, <http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/miriam_schapiro.php>, en ligne, 2014, consulté le 3 juin 2014.

SHOR, Naomi. « Cet essentialisme qui n' (en) est pas un », *Futur Antérieur*, numéro spécial "Féminismes au présent", avril 1993, Récupéré de : <http://www2.univparis8.fr/RING/IMG/pdf/Naomi_Shor_Cet_essentialisme_qui_n_en_est_pas_un.pdf>, en ligne, consulté le 10 avril 2015.

SIGMA. *Exposition Sk-Interface*, <<http://www.fact.co.uk/news-views/2007/12/sk-interfaces-launches-facts-2008-programme/>>, en ligne, 2014, consulté le 19 février 2014.

SMELIM, Anneke, et Nina, LYKKE. *Bits of Life, Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*. Seattle, University of Washington Press, 2008, 220 p.

SPIVAK, Gayatri C. *Les subalternes peuvent-elles parler?*. Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 109 p.

SPRINKLE, Annie. *A Public Cervix Announcement*, <<http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/>>, en ligne, 2010, consulté le 25 janvier 2014.

SUBROSA, *Culture of Eugenic (pamphlet)*, Récupéré de : <<http://www.cyberfeminism.net/>>, en ligne, 2008, consulté le 15 avril 2014.

SUBROSA, « Bodies Unlimited A decade of subRosa's art practice », *n.paradoxa: The Only International Feminist Art Journal*, 2011, vol. 28, p. 16-25.

SUBROSA, *subRosa*, <<http://www.cyberfeminism.net/>>, en ligne, 2012, consulté le 15 avril 2014.

THE FEMINIST ART PROJECT, *Vulva De/Re Constructa*, < http://artfem.tv/id;9/action;showpage/page_type;video/page_id;Vulva_de_reConstructa_by_subRosa_2000_flv/>, en ligne, 2008, consulté le 12 avril 2014.

UHL, Magali et Dominic DUBOIS. « Réécrire le corps : l'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'hominisation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, 2011, pp. 33-54.

WEEMS, Carrie Mae. *Carrie Mae Weems*, < <http://carriemaeweems.net/>>, en ligne, 2009, consulté le 12 décembre 2014.

WILLIAMS, Andréane. « Virginité à recoudre », *Gazette des femmes*, <<http://www.gazettedesfemmes.ca/10229/virginite-a-recoudre/>>, en ligne, 2014, consulté le 24 octobre 2014.